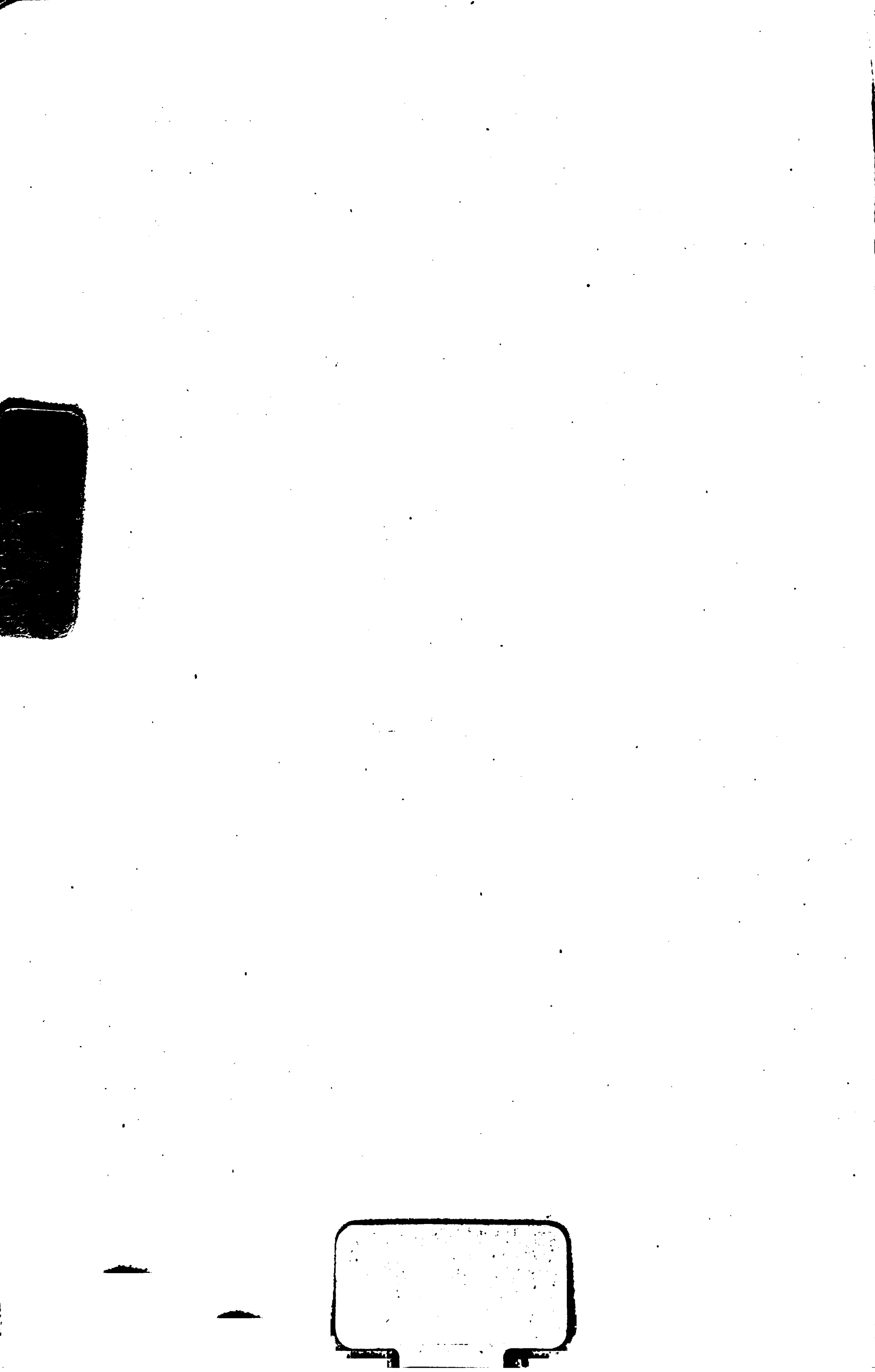


JOHANN DE MURIS.

Seine Werke und seine Bedeutung

als

Verfechter des Classischen in der Tonkunst.

Eine Studie

von

Dr. Robert Hirschfeld.



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1884.

»Am guten Alten
In Treuen halten,
Am kräft'gen Neuen
Sich stärken und freuen
Wird Niemand gereuen.«

Geibel.

»Un de plus beaux titres de gloire du XIX[e] siècle sera non seulement d'avoir donné aux études historiques une impulsion immense, mais aussi de les avoir placées sur leur base véritable.«

Coussemaker.

In dem Maasse als die historische Forschung unserer Tage auch auf dem Gebiete der Musik durch eifriges Sammeln und gewissenhafte Benutzung historischer Documente und Monumente die richtige Grundlage gewonnen hat, musste auch der Gesichtspunkt, von dem aus die musikalische Kunst in ihrem ganzen Entwicklungsgange bis nun verfolgt wurde, ein wesentlich anderer werden. Früher übersah man nur zu leicht das Stetige und gleichsam Naturgemässe in der Entwicklung der Musik seit ihrer Wieder- oder Neugeburt im Abendlande; man liebte es, epochemachende Bewegungen auf musikalischem Gebiete, welche doch niemals plötzlich und unvorbereitet zu neuen Fortschritten führten, erst nach ihrem völligen Durchbruch genauer zu fixiren und die fertigen Produkte solcher Bewegungen für Erfindungen hervorragender Theoretiker oder Praktiker auszugeben. Man folgte hierbei bis in die neueste Zeit, namentlich soweit das Mittelalter in Betracht kommt, den naiven Aussprüchen von Schriftstellern jener Periode, die in diesem Punkte ein schmales Wissen und weites Gewissen zeigten und jeder sich mühsam emporringenden neuen Kunstgattung oder Neuerung innerhalb derselben ihren Erfinder vindicirten. So wurden die stillen Kämpfe und Mühen von Hunderten, die bescheidentlich im Volke dem Dienste der Kunst ihr Bestes weihten, ignorirt; es wurde die Arbeit von vielen Jahrzehnten mit dem Ruhmes-

schimmer einiger berühmter Männer gedeckt, deren Bedeutung dadurch eine ungebürliche Ueberschätzung oder leichtsinnige Verrückung ihres Schwerpunktes erfahren musste.

Seitdem das eingangs berührte Grundprincip der heutigen musikalischen Geschichtsforschung, das in dem gelehrten Autor des an die Spitze gestellten Satzes einen der gewissenhaftesten Vorkämpfer fand, allgemein zur Anerkennung gelangt ist, hat man aufgehört, den einzelnen musikalischen Epochen mit dem Auftauchen und Verschwinden ihrer bedeutendsten Repräsentanten eine fest abgesteckte Grenze zu ziehen und die Schicksale und Wandlungen der reinsten aller Künste mit gewissen Lieblingsnamen aufs engste zu verknüpfen. Die Erkenntniss, dass unsere musikalischen Formen und Normen, wie sie heute bestehen, nicht mit einem Federstriche in die Welt gesetzt wurden, muss die Achtung vor denselben und unserer Kunst überhaupt gewaltig erhöhen. Es ist eine Freude zu sehen, wie die Musik in fortwährendem Ringen, als wäre sie eine lebendige Kraft, sich stetig und gleichsam organisch aus sich selbst heraus entwickelt und im Kampfe gegen äussere Einflüsse und speculative Machtsprüche schliesslich doch immer die Oberhand gewinnt.

Auch schon die Entwicklung unserer Notenschrift fällt unter denselben Gesichtspunkt. »Mancher kleine Fortschritt«, sagt Dr. H. Riemann in seinen Studien zur Geschichte der Notenschrift, »musste auf weiten Umwegen erreicht werden und mancher Irrweg zwang zu direkter Umkehr. Hunderte von geistreichen Denkern und fleissigen Arbeitern haben fördern helfen, aber ich möchte sagen, Tausende von unglücklichen, unpraktischen Versuchen mussten gemacht werden, ehe die wenigen gelangen, welche einen tüchtigen Schritt vorwärts brachten«.

Es gehört zu den dankbarsten, wenn auch schwersten Aufgaben, jene Zeitabschnitte der Musikgeschichte einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen, in denen solche neugestaltende Versuche in jedem Zweige der musikalischen Kunst sich häuften und zahllose speculative Köpfe und Praktiker beschäftigten, ich meine jene sogenannten Uebergangsperioden, welche sich durch ein Anspannen aller erdenklichen Kräfte charakterisiren, die gleichsam einem innern Drange folgend im regen Wetteifer die Grenzen der Kunst zu erweitern und den Boden zu bereiten streben, auf dem in der Folgezeit die reichste Blüthe reift.

Die Beschäftigung mit solchen Epochen ist dankbar, weil der Einblick in das lebendige Walten der Kunst, solange noch unzählige nahezu gleichwerthige Faktoren für ihr Fortschreiten wirken, noch nicht von der grösstentheils subjektiven Einwirkung einzelner genialer Geister getrübt ist, die dann bald die Führung übernehmen und ihrem individuellen Einflusse die Kunst und ihre Förderer in der folgenden Periode zu unterwerfen pflegen. Schwierig ist aber das Eindringen in solche Kunstepochen, weil verhältnissmässig wenig Kunsterzeugnisse aus jenen Perioden erhalten oder bis jetzt aufgefunden sind. Das Interesse für diese war eben früher viel zu gering, weil man eine solche Uebergangszeit, in welcher das Feld für künstlerische Grossthaten noch nicht genügend geebnet war, meist als ein musikalisches Vacuum zu betrachten liebte.

Fehlte es aber gleichwohl in solchen Perioden weder an hervorragenden Kunstbeflissenen noch an interessanten Werken [1], so sind zudem die Kunstschöpfungen einer Uebergangs-Epoche gerade deshalb schon im höchsten Maasse anregend und beachtenswerth, weil die Künstler nicht von einem glänzenden Mittelpunkt, der ihnen als leuchtendes Vorbild dient, nach allen Richtungen auseinandergehen und dabei doch mehr oder weniger die Farben spielen, welche von ihrem Ausgangspunkte ausstrahlen, sondern weil sie auf selbständiger Eigenart fussend, von der Peripherie geradezu entgegengesetzter und der verschiedensten Kunstanschauungen einem Centrum zustreben, das ihnen als Schönheits-Ideal gleichsam vorschwebt. Für den Historiker liegt in der Betrachtung solches Kunstschaffens der Reiz der induktiven Methode, er verfolgt mit regem und wachsendem Interesse diesen mühevollen Process durch alle seine Phasen des Kampfes und Widerstreits bis zu dem Punkte, wo das gesammte Material sich dermaassen geschichtet und verdichtet hat, dass die Gestaltungskraft eines künstlerischen Genius' daraus allgemein giltige und herrschende, sagen wir klassische Formen prägt.

Wollen wir die Zeit seit den Anfängen einer mehrstimmigen Kunstmusik bis zu dem classisch vollendeten Wirken [2] Palestrina's

---

1) Man vergleiche nur E. de Coussemaker »L'art harmonique aux XII et XIII siècles«. Paris 1865.

2) Den Wendepunkt für das Betreten wahrhaft classischer Bahnen müssen wir bei Josquin de Près suchen.

und seiner deutschen Zeitgenossen als eine solche grosse Uebergangsepoche betrachten, so kann man innerhalb derselben das dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert zu jenen Perioden zählen, welche die Entwicklung der Musik am meisten und wesentlichsten gefördert haben. Es ist dies die Zeit seit der Feststellung der Mensuraltheorie durch Franco v. Cöln und Pseudo-Aristoteles bis zur Ausbildung derselben durch die Niederländer, also wiederum eine Uebergangsperiode, reich an wichtigen, vorwärts treibenden Fortschritten und Neuerungen, die bis heute in der Musik sogar noch volle Geltung bewahrt haben.

Die Errungenschaften dieser Epoche sind von weittragender Bedeutung. Das Gehör trat bei der Kunstübung und Beurtheilung der Musik gegenüber fruchtloser theoretischer Speculation in seine Rechte — der Praxis des in höchster Blüthe stehenden Discants war dieser Erfolg zu danken — und demgemäss musste das gegenseitige Verhältnis der Intervalle zueinander geregelt und damit der Grund zu einer gesetzmässigen Uebung des Contrapunkts gelegt werden. Die Volksmusik und die Kunstmusik im Volke machte mit Entschiedenheit und Erfolg ihren befreienden und lösenden Einfluss gegenüber der strengen Theorie der Kirche geltend, und dem Discant entsprossten schon die ersten schüchternen Keime der späteren Musikformen. Viele treffliche Bemerkungen und wichtige Kunstlehren in den zahlreichen Traktaten aus jener Zeit geben deutlich Zeugnis, dass in den Musikgelehrten ein gesunder ästhetischer Sinn erwachte, der selbst althergebrachten Vorurtheilen entgegentrat.

Wir dürfen sagen, dass in jener Epoche des Uebergangs die »Form der Ausgleichung« zum ersten Male gründlich den Kampf gegen die »Form der Correktheit« in der musikalischen Kunst aufnahm und denselben in den meisten Punkten erfolgreich und — soweit wenigstens unsere Erfahrung bis heute reicht — bis zum »abschliessenden Ausgleich« [1] zu Ende führte. In diesem Formenstreit, der in der besagten Zeit so heftig wie vielleicht nie entbrannte und für die Entwicklung der Musik von grosser Bedeutung war, liegt sogar geradezu das Charakteristische jener musikalischen Sturm- und Drangperiode. [2]

1) Vergl.: »Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft« von Dr. Robert Zimmermann, Wien 1865. §§ 129 und 145.

2) Die Rehabilitirung der Terz und Sext als Consonanzen war allein oschn ein sehr wichtiges Moment für die weitere Entwicklung der Musik.

Als die bedeutendsten Vertreter derselben werden allgemein Marchettus von Padua, Philipp de Vitry und Johann de Muris genannt. Der Letzte, dem man bekanntlich noch bis in das vorige Jahrhundert die Erfindung der Mensural-Notation zuschrieb, hat die Gunst der ihm nachfolgenden Musikschriftsteller in gewisser Beziehung in zu hohem Maasse erfahren. Sein Name wird sogar noch heute mit mancher wichtigen Neuerung in der Mensuralmusik fälschlich in Verbindung gebracht, die ersten Grundregeln des wahren Contrapunkts werden auf ihn zurückgeführt[1]; sein Name giebt mit einem Worte dem vierzehnten Jahrhundert die Signatur, und sein Zeitgenosse Philipp de Vitry theilt sich nur in seinen Ruhm mit ihm.

Die Aufgabe dieser Studie soll es nun sein, als Resultat gewissenhafter Kritik der bis jetzt veröffentlichten, den Namen Johann de Muris führenden Traktate den Nachweis zu liefern, dass die Bedeutung dieses vortrefflichen Musikgelehrten einerseits gar weit überschätzt wurde, soweit sie auf die rapiden Fortschritte der Mensuralmusik im vierzehnten Jahrhundert ausgedehnt wird, andererseits aber nicht nach Gebür gewürdigt wurde, insofern sie sich in dem Streben geltend machte, die »Reinheit der Tonkunst« und ihrer Praxis zu wahren.

Wir wollen zu dem Ende die bis jetzt veröffentlichten und dem Johann de Muris zugeschriebenen Traktate einer näheren Betrachtung unterziehen und vorerst in Kürze die Ergebnisse der bisherigen Forschung in diesem Punkte zusammenfassen.

Coussemaker, der über den ganzen besprochenen Zeitraum viel Licht gebreitet hat, veröffentlichte im II. Bande seines bekannten Quellenwerkes die beiden letzten Bücher des »Speculum musicae« von Johann de Muris. Dieses Werk findet sich in den Codd. Nr. 7202 u. 7202 A. der Pariser Nationalbibliothek. Die Schriftzüge weisen auf das XIV. Jahrhundert, die Authenticität dieses reiche Schätze musikalischer Gelehrsamkeit bergenden Compendiums ist unanfechtbar.

---

1) Musikgeschichtliche Hand- und Hilfsbücher stellen noch heute irriger Weise den Joh. de Muris als Vater des sog. Quintenverbots hin. Dies hat ihn eigentlich so recht populär gemacht.

Im III. Bande der »Scriptores« bringt Coussemaker als siebenten Traktat: »Johannis de Muris libellus practicae cantus mensurabilis«.

Coussemaker wählte diesen Titel, obwohl, wie er selbst bemerkt, dieser Traktat in allen Codd., welche ihn enthalten, als »secundum Johannem de Muris« bezeichnet ist. Wenn auch in der That, wie Coussemaker weiter ausführt, in keinem dieser Codd. Anzeichen vorhanden sind, dass Johann de Muris den Traktat selbst verfasst habe, so wurde der gelehrte Herausgeber doch durch die eigenthümliche Thatsache schwankend gemacht, dass eine Anzahl von mittelalterlichen Schriftstellern in Citaten und ausführlichen Commentaren des »Libellus practicae cantus mensurabilis« Johann de Muris als Verfasser desselben anerkennen. Wenn trotzdem der in Rede stehende Traktat mit den im Speculum musicae niedergelegten Lehren häufig in Widerspruch stehe, so sei es wohl möglich — meint Coussemaker —, dass Johann de Muris später nach Beendigung des Speculum, als er die Nützlichkeit der ars nova erkannt hätte, sich zu anderer Meinung bekehrt habe, zumal er doch im Speculum nie gegen die ars nova selbst, sondern nur gegen eine üble Anwendung derselben geeifert habe. Im Folgenden wird gezeigt werden, dass dies eine ganz irrige Ansicht ist. Coussemaker hat hier wohl lediglich das sattsam citirte Kapitel »De ineptis discantoribus«[1] im Auge. Er hält es ferner allerdings für auffallend, dass in dem Traktate schon die »weissen« Noten erwähnt werden, doch, meint er, könnte ja später irgend ein Abschreiber den Zusatz »sive vacuas nigras«[2] selbst gemacht haben.

Unter dem Titel »Ars contrapuncti secundum Johannem de Muris« folgt im III. Bande der Scriptores ein Traktat, der, nach Coussemaker, keinesfalls den Johann de Muris zum Verfasser hat. Titel und Inhalt des Traktats bestätigen dies; der Autor ist unbekannt.

Schliesslich bringt Coussemaker im III. Bande einen Traktat, den er selbst nur »Ars discantus secundum Johannem de Muris« betitelt, obwohl derselbe in dem Katalog der Bibliotheca Gandavensis als »Ars discantus et argumenta musicae per Johannem

1) S. »Speculum musicae«, Cap. VII.

2) S. Scriptores III. S. 54.

de Muris« bezeichnet ist. Coussemaker liess sich bei dieser Aenderung von folgenden Gründen leiten: Er weist darauf hin, dass der betreffende Traktat eigentlich aus mehreren Theilen zusammengesetzt sei, die gar nicht zu einander gehören. Der erste Theil handle nämlich von der Mensur und vom Contrapunkt; die übrigen Theile seien Erklärungen zu den Lehren des Johann de Muris, und zwar behandle der zweite Theil die Proportionen, der dritte den Cantus planus, im vierten seien die schon bei Gerbert abgedruckten »Quaestiones« enthalten, im fünften werde über Perfection und Imperfection gesprochen, im sechsten endlich fänden sich die Conclusionen, welche ebenfalls schon Gerbert mittheilt und fälschlich dem Johann de Muris zuschreibt, da doch dieser selbst die in denselben entwickelten Lehren im Speculum musicae auf das heftigste bekämpft.

Coussemaker meint nun, dass der erste Theil des Traktates, soweit er von der Mensur handelt, mit der Lehre des Johann de Muris übereinstimme (?), die Lehrsätze bezüglich des Contrapuncts seien jedoch erst nach dessen Tode abgefasst worden.

Die beiden Traktate, deren Authenticität demnach noch fraglich ist, die »Ars discantus« und der »libellus practicae cantus mensurabilis« sollen weiter unten bezüglich ihrer Herkunft noch genauer geprüft werden.

In der bekannten Quellensammlung Gerbert's ist ebenfalls eine Anzahl von Traktaten als dem Johann de Muris zugehörig abgedruckt, von denen wohl nur die »Musica practica«, die vielcitirten »Quaestiones super partes musicae« und die »Musica speculativa« von grösserer Bedeutung sind.

Der letzte, umfangreichste Traktat findet sich ungemein häufig auch vielfach bearbeitet, in Auszügen und gedruckt in zahlreichen Bibliotheken. Die verschiedenen Titel weisen stets auf Johann de Muris als den Verfasser des Originals hin, welches in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt sein soll. Am Ende des Traktates in dem Pariser Codex, den Gerbert benützte, stehen die Worte: Explicit musica speculativa secundum Boëtium per magistrum Joannem de Muris abbreviata Parisiis in Sorbona anno Domini 1323«. Dieser Satz lautet so präcise, dass Fétis in dem Manuscript eine Original-Handschrift des Johann de Muris erblickt.[1]) Auch

1) S. Fétis, Biographie univ. Art.: Muris.

Coussemaker hält die »Musica speculativa« für unzweifelhaft authentisch. Der citirte Schlusssatz gilt sogar als wichtiges Argument dafür, dass Johann de Muris an der Sorbonne als Lehrer thätig war. Wir werden zu einem anderen Resultate kommen.

Der Musica speculativa folgt in demselben Codex, wie Gerbert mittheilt, »Liber II, seu Musica practica Joannis de Muris«.

Im Allgemeinen herrschen über die von Gerbert mitgetheilten und den Namen Johann de Muris führenden Traktate zwei Ansichten: Coussemaker hält dieselben mit Ausnahme der authentischen Musica speculativa für spätere Auszüge aus den Hauptwerken des Johann de Muris. Die richtigere Anschauung vertritt Fétis (aber erst in der zweiten Auflage seiner Biogr. univers.), wenngleich auch dieser ausgezeichnete Biograph die Frage nicht endgültig gelöst hat. Er gesteht, früher die Ansicht Coussemakers getheilt zu haben; nach eingehender Prüfung sei er jedoch auf den Gedanken gekommen, dass Johann de Muris die betreffenden Traktate vor dem Hauptwerke, dem Speculum musicae, gearbeitet haben musste. Er findet mit Recht in diesem zu viel Wissen angehäuft, um ihn für eine Jugendarbeit des Autors halten zu dürfen; er betrachtet den Speculum musicae also als eine »dernière édition, si je puis m'exprimer ainsi, de tous ces ouvrages corrigés et réunis«.

Fétis bezieht sogar, was keinesfalls angeht, in die Werke, aus welchen durch endgültige Redaktion der »Speculum musicae« hervorgegangen sein soll, auch des Autors »Libellus practicae cantus mensurabilis« und dessen »Ars discantus« mit ein, die er beide im Verein mit der »Musica practica und speculativa« für original hält. Nur die »Quaestiones super partes musicae« scheinen ihm Auszüge aus den Schriften des Johann de Muris zu sein.

Andere Historiker betrachten den Johann de Muris ohne weiteres als Verfasser der in Rede stehenden Traktate, die zu den wichtigsten Quellen des XIV. Jahrhunderts gehören, ohne die beregten Fragen näher zu berühren. Und doch musste ihnen sicher aufgefallen sein, dass zwischen dem Speculum musicae und nahezu allen anderen dem Johann de Muris zugeschriebenen Traktaten so schroffe, unvereinbare Gegensätze bestehen, wie sie wohl sonst in den verschiedenen Werken eines und desselben Schriftstellers unvermittelt und unerklärt sich nie zeigen dürften. Tritt uns doch zudem gerade Johann de Muris als ein

hervorragendes Muster eines gründlichen und gewissenhaften Historikers entgegen; erweist er sich doch im Speculum musicae als ein so ehrenwerther wissenschaftlicher Charakter, dass wir ihm offene Widersprüche und selbst Meinungsänderungen, für die er uns die Gründe schuldig geblieben wäre, kaum zutrauen können!

Sein »Speculum musicae«, der weiterhin noch eingehend gewürdigt werden soll, ist die erste kritische Musikgeschichte in höherem Sinne und muss dem Besten, was in dieser Art seitdem geschaffen wurde, unbedingt angereiht werden. An Präcision und Klarheit des Ausdrucks und der Definitionen, an Uebersichtlichkeit und Lebendigkeit der Darstellung sind noch die Werke späterer Jahrhunderte vielfach hinter dem Speculum musicae zurückgeblieben. Die Fülle des Materials, welches Johann de Muris allein zur Abfassung des uns vorliegenden sechsten und siebenten Buches benützte, ist für die damalige Zeit wahrhaft imponirend.

Gerbert hat nun, wie wir uns nach eingehender Prüfung überzeugten, im guten Glauben, Original-Arbeiten des Johann de Muris zu veröffentlichen, eben nur einen kleinen Theil jenes von fremder Hand herrührenden Materials zum Abdruck gebracht, welches demselben bei der Abfassung des Speculum musicae zu Gebote stand. Bei den drei erwähnten Traktaten, den Quaestiones, der Musica speculativa und practica lässt sich dies direkt nachweisen, da Johann de Muris im Speculum musicae einzelne Stellen aus denselben wörtlich citirt und ausdrücklich dabei auf den fremden Autor hinweist. Nur der Umstand, dass diese Thatsache bis nun übersehen wurde, hat die bisherige Forschung auf falschen Wegen erhalten.

Beginnen wir mit den »Quaestiones«, deren Inhalt auch im vierten Theile des bei Coussemaker mitgetheilten Traktats »Ars discantus« unter dem offenbar ursprünglicheren Titel »De diffinitionibus accidentium musicae« sich findet:

Das XXIII. Capitel des VI. Buches im Speculum musicae beschäftigt sich mit einigen der in den »Quaestiones« enthaltenen Definitionen. Es heisst in demselben wörtlich: »Quaerit unus doctor modernus[1]) figurae quot accidunt; respondet unum.

1) Nämlich der anonyme Verfasser der Quaestiones, welchen eben J. de Muris citirt.

Quid significatio tantum instare potest contra hoc primo quia figurae musicali non videtur unum accidere, sed multa etc.

Vergleichen wir die entsprechende von Johann de Muris kritisirte Stelle in den »Quaestiones« und in der »Ars discantus«, so lautet sie dort: »Figurae quot accidunt? Unum. Qui? signo tantum« — hier: »figurae quot accidunt unum qui signatio tantum«.

In seinen Uebertragungen hat Coussemaker durch fehlerhafte Interpunktion den Sinn entstellt. Die betreffende Stelle im Speculum musicae müsste demnach richtig so lauten: »Quaerit unus doctor modernus: »Figurae quot accidunt?« Respondet: »Unum«. Quid? »Significatio tantum«. Nun folgt als Zusatz die Kritik des Johann de Muris: Instare potest contra etc.

Es heisst dann im Speculum musicae (nach Richtigstellung der Interpunktion) weiter: »Sed quaerit ulterius: Significationes quot sunt?« Respondet: »quinque«. »Quae?« »Maximae, longae, breves, semibreves et minimae«.

Ferner immer mit Bezugnahme auf die gleichlautenden Stellen in den »Quaestiones«: Alibi vocat hic doctor tactas figurarum significationes prolationis partes, ubi sic ait: »Partes prolationis quot sunt? Quinque« etc.

Nach Richtigstellung der gänzlich sinnentstellenden Interpunktion bei Coussemaker[1]) müssen wir weiter lesen: Maxima secundum tactum autorem bypartita est, aut longissima aut longior appellatur.

Johann de Muris citirt den »Doctor modernus« wörtlich weiter: »Longissima quae est? quae sub uno accentu tribus temporibus mensuratur«; id est, fügt Johann de Muris zu dem Texte der Quaestiones erläuternd hinzu, quae tres valet longas.

Ebenso wird die Definition der longa perfecta und imperfecta wörtlich aus dem betreffenden Traktate entnommen.

Die angeführten Stellen mögen zum Beweise genügen, dass die »Quaestiones« bei Gerbert (oder was dasselbe ist, der Traktat »De definitionibus accidentium musicae« in der »Ars discantus« bei Coussemaker) einen anonymen Autor zum Verfasser haben und keineswegs auf Johann de Muris selbst zurückzuführen sind.

---

1) Dergleichen Ungenauigkeiten und die dadurch bedingte Verschiebung ganzer Sätze erschweren bekanntlich in unzähligen Fällen die Interpretation der »Scriptores«.

Die ungenaue Uebertragung der betreffenden Stellen im Speculum musicae aus dem Manuscript scheint bisher die Coincidenz derselben mit den gleichlautenden in den beiden anderen Traktaten dem kritischen Auge verhüllt zu haben.

Aus demselben Grunde mag auch die Autorschaft des Johann de Muris bezüglich der »Musica speculativa« bis nun unbestritten geblieben sein; der am Ende dieses Traktates befindliche Satz (s. S. 9 dieser Schrift) liess sogar einen Zweifel durchaus nicht aufkommen.

Nun findet sich aber im »Speculum musicae« des Johann de Muris eine längere Abhandlung über das Intervall der Quart, die hier im Zusammenhange folgen soll und den strikten Beweis herstellen mag, dass auch die Musica speculativa *das Werk eines unbekannten Autors ist, den Johann de Muris in seinem Speculum musicae kritisirte.* Diese Stelle soll uns eingehender beschäftigen als es die Beweisführung unbedingt erfordert, hauptsächlich weil sie bisher von den Historikern kaum beachtet wurde und doch zu manchen Bemerkungen anregt, welche die theoretischen Anschauungen im Zeitalter des Johann de Muris und die für jene Zeit ungewöhnliche streng wissenschaftliche Methode, mit welcher dieser Gelehrte musikalische Fragen behandelt, ein wenig beleuchten dürften.

Im V. Capitel des Speculum musicae bringt Johann de Muris nach einer ungemein klaren und durchsichtigen Erörterung des Discants das folgende dem Guido von Arezzo entnommene Beispiel eines Organums:

c^1 c^1 d^1 c^1 d^1 e^1 c^1 d^1 e^1 c^1 d^1 c^1
f f g f g a f g a f g f
c c d c d e c d e c d c

> Er bemerkt hierzu wörtlich: »In dem angeführten Beispiel schliessen die äusseren Stimmen, nämlich die höchste und tiefste eine Oktave, die oberste und mittlere eine Quint, die mittlere und unterste eine Quart ein. Und so setzt in jenem Beispiel Guido die Quint *über* (*super*) die Quart, im Gegensatz zu einem *neueren Gelehrten*, der da behauptet, es gebe die Quart *unter* (*sub*) der Quint keine Consonanz, wohl aber *ober* (*supra*) derselben; doch darüber soll weiter unten gehandelt werden«.

Es wird nun diese Frage im VI., VII. und VIII. Capitel ausführlich erörtert. Johann de Muris schreibt:

In Capitel VI:

»Es scheint, dass die Quart unter (sub) der Quint keine Consonanz sei, weil die Quint als Consonanz im Range vor der Quart steht (est prior consonantia), sie zeigt nämlich das Verhältnis 2 : 3. Daher ist die Quart vor (ante) der Quint keine Consonanz, wohl aber nach (post) derselben.[1]) Dem widerspricht Guido, welcher in seinem früher angeführten Beispiel eines Discants die Quart der Quint voranstellt (praeponit!). Die vorliegende Frage wurde deswegen angeregt, weil Guido, wie man gesehen hat, drei Consonanzen erwähnt, deren man sich vornehmlich beim Discant zu bedienen hat, nämlich die Octav, Quint und Quart. Indem er nun Consonanzen in ungleichen Stimmen aufbaut (consonantias inequalium vocum exedificans), setzt er unter ihnen die Quart der Quint voran (praeponit). Das durfte er aber nicht thun, wenn die Quart vor der Quint nicht eine Consonanz wäre, sondern nach (non ante sed post) derselben.«

Die folgende Stelle soll im Original wiedergegeben werden. Johann de Muris fährt fort:

»Hujus autem oppositum tenet quidam modernus doctor in quodam opere de abrevatione musicae Boetii; et ut magis appareat illius doctoris intentio, ponantur hic verba ejus, postea respondebitur ad tactam quaestionem et ad dicta doctoris. Dicit igitur sic: In decima septima proportione partis primae operis illius nulla fit harmonia dyatessaron et dyapason. Pythagorici noluerunt dyapason cum dyatessaron bonam facere harmoniam . . . etc. etc.

Wenn wir diese Stelle, von »Dicit igitur« etc. angefangen, so lesen, wie sie Coussemaker mittheilt und interpunktirt, ist sie sinnlos und ein Missverständnis unausbleiblich. Wir verschieben blos den Doppelpunkt nach »sic« bis vor »nulla« und erhalten

---

1) Damit giebt Johann de Muris vorläufig die Ansicht des oben erwähnten »neueren Gelehrten«. Man beachte, dass sub und ante, supra und post für gleichbedeutend genommen werden.

den richtigen Sinn. Die Stelle lautet dann: Dicit igitur sic in decima septima proportione partis primae operis illius[1]: Nulla fit harmonia dyatessaron et dyapason. Pythagorici noluerunt etc. etc. . . . Nun folgt eine längere Abhandlung, unter dieser Ueberschrift, die wir wörtlich in der Musica speculativa wiederfinden. Bei Gerbert bildet zwar diese Abhandlung das 18. Capitel der Musica speculativa. In der Wiener Hofbibliothek ist jedoch im Codex 2433 die Musica speculativa in einem Manuscripte erhalten, das schon im 14. Jahrhundert geschrieben wurde. Dasselbe zerfällt in der That in zwei Theile; die einzelnen Abschnitte des ersten Theiles sind von der Hand des ursprünglichen Schreibers numerirt, und der 17. Abschnitt des ersten Theiles enthält, genau dem Citate des Johann de Muris entsprechend, die erwähnte Abhandlung mit der Ueberschrift: »Nulla fit harmonia dyatessaron et dyapason«. Trotz des am Ende des Pariser Manuscriptes befindlichen Satzes, trotz der zahlreichen aus jener Zeit stammenden und den Namen Johann de Muris deutlich aufweisenden Manuscripte dieses Traktats, gehört also die sogenannte Musica speculativa dem Johann de Muris nicht an, ist vielmehr das Werk eines »Modernus Doctor«. Das besagte Manuscript in der Wiener Hofbibliothek enthält freilich auch die bekannten Anfangs- und Schlusssätze mit dem ausdrücklichen Hinweis auf Johann de Muris als Autor; dem Schlusssatze ist jedoch noch die scherzhafte Bemerkung eines Spassvogels beigefügt: »seu musica rusticorum Parisiensium nescientium in ecclesiis silentium«.

Wir geben im Folgenden den sehr interessanten von Johann de Muris in seinem Speculum musicae wörtlich citirten 17. Abschnitt aus der sogenannten Musica speculativa in der Uebersetzung wieder:

»*Nulla fit harmonia dyatessaron et dyapason*«.

Die Pythagoräer behaupteten, dass die Octav und Quart (Undez) keine gute Harmonie gebe, weil der Zusammenklang für das Ohr weder angenehm noch lieblich sei. Indem sie

---

1) Nämlich das opus »de abrevatione musice Boetii«. Man vergleiche mit diesem Titel den Schlusssatz der Musica speculativa (S. 9 dieser Abhandlung).

nach dem Grunde forschten, fanden sie, dass dieses Intervall ausserhalb des multiplen[1]) und superpartikularen[2]) Genus liege, während doch jede perfecte Consonanz diesen Verhältnissen entspricht. Dieses Intervall (Octav mit Quart-Undez) beruht aber auf der Proportio dupla superbipartiens, nämlich 8 : 3 . . . . .[3]) Das aber betrachten die Pythagoräer gleichsam als ungehörig (inconveniens). Es scheint demnach ihre Ansicht gewesen zu sein: wenn man die Quart angiebt, darüber die Quint, so gebe das keine Consonanz, wie wenn man die Quint angiebt und darüber die Quart; gleichwohl geben in beiden Fällen die äussersten Stimmen eine Octav.

Ptolemäus aber stimmt ihnen nicht bei, sondern behauptet im Gegensatz zu ihnen, die Octav und Quart (Undez) sei eine gute Consonanz . . . Und weder Boetius noch andere Musiker, deren Schriften ich gelesen, lösen diese Frage, weil sie nämlich meines Wissens ähnlich ist der Frage, ob die Quart unter der Quint d. i. vor der Quint eine Consonanz sei, da doch kein Zweifel ist, dass sie über der Quint eine sehr gute Consonanz bilde. Ich aber behaupte, wenn man zugiebt, dass die Quint der Quart in der Reihe der Consonanzen vorangehe (priorem esse) wie das Verhältniss 2 : 3 vor 3 : 4, muss auch zugegeben werden, dass die Quart unter der Quint, d. i. vor der Quint keine Consonanz sei, daher auch nicht unter der Octave, weil da in ähnlicher Weise die Quart daruntergestellt wird . . . . So sage ich nun, dass die Quart vor der Quint keine Consonanz sei, wie auch die Pythagoräer wollten, sondern ein Theil einer solchen. Nach der Quint jedoch muss sie als Consonanz gelten«.

Johann de Muris liefert nun eine schlagende, scharfsinnige Kritik dieser unwissenschaftlichen Auseinandersetzungen. Er fühlt ganz wohl, dass der Autor der sogenannten Musica speculativa die Pythagoräer missverstanden habe, die doch nur die

---

1) Multiplex genus est, quando major numerus continet in se minorem bis aut ter aut quater.

2) Superparticulare genus est, quando major numerus continet in se minorem quater ut 4 ad 1, 8 ad 2, 12 ad 3.

3) Hier folgt in der sogen. Musica speculativa eine Stelle, welche sich auf Figuren daselbst bezieht und darum in dem Citate von Johann de Muris, der die Figuren nicht bringt, gestrichen wurde.

Octav und Quart als Undez betrachteten ohne an eine Uebereinanderstellung der beiden Intervalle im Gesange zu denken. Sie addirten nur die Verhältnisse der einschliessenden Töne; die resultirende Proportion hielten sie für ungehörig, und die Rechnung stimmte ihnen mit der Erfahrung. Der betreffende Autor wendet nun mit einem sehr bedenklichen Gedankensprunge dieses Ergebnis auf das citirte Beispiel des Guido an, welches doch eine thatsächliche Uebereinanderstellung zweier Intervalle zeigt, um bei dieser Gelegenheit, scheinbar auf alte Autoritäten gestützt, eine ganz neue Frage zur Discussion zu bringen, ob nämlich die Quart auch unter der Quint eine Consonanz gebe. Gegen diesen Vorgang wendet sich nun Johann de Muris, und er verfehlt nie, in seiner Erwiderung dort, wo von einer thatsächlichen Uebereinanderstellung zweier Intervalle die Rede ist, das »actu expressa«, (d. h. jedes für sich angegeben), zur Vermeidung jedes Missverständnisses hinzuzufügen. In seinen Ausführungen gelingt es ihm auch, die beiden Fragen, welche von dem Gelehrten so willkürlich verknüpft wurden, unter einem Gesichtspunkt zusammenzufassen. Er fährt folgendermaassen fort:

»Dies sind die Worte des besagten Gelehrten, dem ich schon oben an passender Stelle sicherlich geantwortet hätte und ebenso auf manches Andere, das sich in dem erwähnten Werke findet, wenn ich es gesehen hätte. [1]) In den angeführten Worten behauptet der Autor offenbar, dass es ähnliche Fragen seien, ob die Quart unter der Quint eine Consonanz sei und ob die Quart und Octav (Undez) eine gute Consonanz gebe. Er sagt nämlich, er wisse das; mir ist nicht klar, woher er dies weiss. Den Nachweis wenigstens bleibt er uns offenbar schuldig. Und so versucht er auf einer falschen Grundlage nachzuweisen, dass die Quart vor der Quint keine Consonanz sei.«

»Wir wollen nun folgenden Vorgang beobachten: **Zuerst** werden wir uns dagegen wenden, was dieser Autor voraussetzt und zu wissen behauptet, nämlich dass die beiden berührten Fragen ähnlich sind; dann soll **zweitens** die erste

1) Dem Johann de Muris scheint damals blos ein Excerpt vorgelegen zu haben.

Frage beantwortet werden, nämlich ob die Quart vor der Quint eine Consonanz sei; **drittens** endlich folgt die Antwort auf die citirten Worte des Verfassers.«

ad I: »Hinsichtlich des ersten Punctes scheinen mir die beiden berührten Fragen nicht ähnlich zu sein, erstens weil es bei der ersten Frage keinen grossen Unterschied macht, ob nun die Quart unter (sub) der Octav oder über (supra) derselben liege. Nicht so bezüglich der zweiten Frage, weil da behauptet wird, dass die Quart unter (sub) der Quint keine Consonanz sei. Dass sie aber über (supra) der Quint eine Consonanz sei, wird eingeräumt, ja sie soll daselbst eine sehr gute Consonanz sein. Zweitens, weil die erste Frage nicht von der Quart handelt, wie sie sich formell und aktuell [1]) von der Octav unterscheidet, sondern von dem Zusammenklang, welcher aus jenen beiden Zusammenklängen entsteht, oder sie einschliesst, wobei jedoch keiner von Beiden für sich zum Ausdruck kommt (nulla earum actualiter exprimatur). Nicht so aber hinsichtlich der zweiten Frage, welche voraussetzt, dass die Quart ausdrücklich unter oder über der Quint gesungen wird (quod dyatessaron actualiter sub vel supra dyapente decantetur). Drittens weil die erste Frage hinreichend von Musikschriftstellern angeregt wurde; Boetius erwähnt ihrer in seiner Musica Buch V Cap. IX und ebenso andere Gelehrte. Ausserdem wird diese Frage auch in diesem Werke Buch II berührt. Die zweite Frage aber wird von keinem Musikschriftsteller, soweit ich sie kenne, sondern nur von diesem neueren Gelehrten allein behandelt — und doch glaube ich fünfzehn verschiedene Traktate über Musik oder mehr gelesen zu haben. Der Grund hierfür liegt wohl darin, dass einige die erste Frage für zweifelhaft hielten, nicht aber die zweite. Viertens, weil Ptolemäus und Boetius, der den Ptolomäus zu citiren scheint, bezüglich der ersten Frage keinen Unterschied macht, ob die Quart unter oder ober der Octav liegt und dies zeigt sich deutlich in den Beispielen, welche er bringt. Aber bezüglich der zweiten Frage macht dieser Autor einen grossen Unterschied, ob die Quart unter oder ober der Quint liegt.

1) D. h. in Verbindung mit anderen Intervallen und für sich.

Fünftens: Wenn die beiden Fragen ähnlich wären, so wäre die Quart falls sie unter der Quint keine Consonanz ist, auch nur über der Octav eine Consonanz. Dies sagt aber weder Boetius noch Ptolomäus, sondern sie machen offenbar keinen Unterschied, ob die Quart unter der Octav liege oder über derselben, weil ihre Verhältniszahlen sich weder hier noch dort ändern. Hieraus und aus anderen Gründen, welche noch angeführt werden könnten, folgt, dass die beiden Fragen durchaus nicht ähnlich sind.«

ad II: Cap. VII.

Quod dyatessaron ante dyapente sit consonantia.

»Wollen wir uns nun zum zweiten Puncte wenden, ob nämlich die Quart vor der Quint eine Consonanz sei; wir müssen sagen, dass die Quart formell und aktuell betrachtet, sei es dass sie allein für sich steht, sei es dass sie vor oder nach (ante sive post) der Quint gestellt wird, eine Consonanz ist, sogar eine vollkommene, wenn auch in einem Grade geringerer Vollkommenheit als einige andere Consonanzen, wie wir oben im VI. Buche gesehen haben. Daran halten aber wohl alle älteren Schriftsteller, deren Werke ich gelesen, fest, ebenso auch die neueren im Allgemeinen. Wenn nämlich Franco die Quart und Quint unter die mittleren Concordanzen rechnet, thut er dies, um sie von den vollkommensten Concordanzen zu unterscheiden, nämlich von Unison und Octav . . . Wenn Franco die Quart unter die mittleren Concordanzen rechnet, müssen wir mehr auf die Sache als auf den Namen sehen . . . Ich glaube aber nicht, dass eine vollkommene Consonanz durch eine andere ihre Vollkommenheit verliere . . . Wenn daher die Quart eine perfecte Consonanz ist und die Quint, welche ebenfalls eine solche ist, mit ihr entweder vorher oder nachher verbunden wird (ante vel post juncta), so beraubt sie dieselbe ihrer Vollkommenheit nicht . . . . Ich behaupte also, die Quart ist eine wirkliche Consonanz, ob sie nun für sich betrachtet wird oder aber vor oder nach der Quint gestellt wird. Diese Eigenschaft wohnt ihr inne vermöge des guten Zusammenklanges (bona mixtio) ihrer beiden sie begrenzenden Töne und der Verhältniszahlen, auf welche sie sich gründet. Ich halte also mit den Alten die

Quart für eine echte Consonanz . . . Die Natur einer beliebigen Consonanz bleibt aber gewahrt, wenn sie für sich allein steht, mehr noch offenbar, als wenn sie mit irgend einer anderen irgendwie verbunden wird, weil, wenn sie für sich allein betrachtet wird, die Mischung ihrer Töne zur Unterscheidung von anderen sicherer aufgefasst wird. Jene Mischung ändert sich allerdings nicht, wenn sie mit irgendeiner anderen Consonanz verbunden wird, ebenso auch nicht ihre Verhältniszahlen — wenn dies geschähe, würde jene Consonanz gestört werden —, damit ist aber nicht gesagt, dass manche Consonanzen nicht an einer Stelle besser klingen (sonare hier, nicht consonare!) sollten als an einer anderen, und in Verbindung mit anderen nicht besser als für sich, aus den erwähnten und nun noch zu besprechenden Gründen:

ad III: Cap. VIII.

Quare dyatessaron voces melius concordant super dyapente quam sub.

»Es ist sattsam bekannt, dass die Quart besser klinge über (supra) der Quint ausdrücklich angegeben, als vor[1]) derselben (quam ante). Denn so urtheilt das Gehör. Diese Verschiedenheit muss nun irgend einen Grund haben, da es nach Plato Tymäus lib. I nichts giebt, dessen Entstehung nicht eine gesetzmässige Ursache vorangegangen wäre. Diese Ursache möchte ich nun, so gut ich kann, erörtern. Einige, in deren Zahl auch der erwähnte Gelehrte gehört, möchten die Ursache dessen darin suchen, dass die Quint eine bessere und noch vollkommenere Consonanz (prior et perfectior consonantia) sei als die Quart. Und diese Ansicht hat viel für sich (confirmatur haec ratio). Wenn nun zwei Consonanzen unmittelbar aufeinanderfolgen, ist es passender, wenn die grössere und vollkommenere der kleineren und unvollkommeneren vorangehe und sie vorbereite (fundetque eam) als umgekehrt.[2]) Darauf ist zu erwidern, dass, wenn dies auch passender ist, sich daraus noch kein

1) Vorläufig hier der Hinweis, dass dem »supra« das »ante« im Sinne von »sub« entgegengestellt wird. »Sub« ist gemeint, »ante« wird geschrieben.

2) Es ist hier zum ersten Male von einer »Vorbereitung« eines Intervalls die Rede.

genügender Grund für die bewusste Frage ableiten lasse, weil nach dem angeführten Grunde die Quart dann auch besser klingen müsste über der Octav als unter derselben, was nicht zugegeben wird.«

»Andere mögen andere Gründe für die besagte Verschiedenheit vorbringen; ich wähle jenen, den ich für den besseren halte, ohne irgend einem vorgreifen zu wollen. Ich behaupte demnach: wenn die Töne der Quart besser zusammenklingen oberhalb der Quint als unterhalb (supra quam sub) kommt dies offenbar daher, weil dann der obere Ton derselben auf den oberen Ton der Octav sich stützt, mit ihm sich verbindet oder zusammenfällt (innititur, jungitur vel est eadem cum voce acuta ipsius dyapason) der untere aber desgleichen mit dem oberen Ton der Quint, und so befestigt und verstärkt sich offenbar die Concordanz der Quart selbst durch zwei bessere Consonanzen als sie ist.[1] Nicht so jedoch, wenn sie vor der Quint gesetzt wird.[2] Dann verbinden sich nämlich die beiden Töne derselben mit den tieferen Tönen der genannten Consonanzen. Den höheren Tönen ist aber eine reichlichere Concordanz gegeben (concordia amplius datur) als den tieferen, was die Erfahrung und das Gehör lehrt.[3] Dem dient zur Bekräftigung, dass ein höherer Ton vollkommener scheint als ein tiefer, weil sich der tiefe mehr dem Stillschweigen nähert als der hohe, sowie eine schwere langsame Bewegung mehr der Ruhe als eine schnelle (!) Und indem ein und derselbe Mensch von den tiefen Tönen zu den hohen aufsteigt, athmet er offenbar stärker (plures spiritus emittere videtur) bei den höheren als bei den tieferen, und entwickelt eine grössere und stärkere Bewegung (!). Auch scheint der Vorgang bei der Steigerung des Tones, der

1) Im Hinblick auf die oben (s. S. 19 u. 20) geäusserten Behauptungen hält also Johann de Muris die Quart gegenüber der Quint für eine vollkommene Consonanz, aber zweiten Grades.

2) Ich übersetze »vor der«, weil das »ante«, wie später klar werden soll, zeitlich zu nehmen ist.

3) Vergl. mit dieser feinsinnigen Bemerkung Helmholtz' »Lehre von den Tonempfindungen« S. 271. Ueberhaupt ist es erfreulich zu bemerken, dass Joh. de Muris fortwährend das Gehör bei seiner theoretischen Erörterung zu Rathe zieht.

eine gewisse Qualität ist, ähnlich dem bei der Steigerung einer zweiten Qualität, nämlich der Farbe oder der weissen Farbe. (Item consimile videtur processus in intensione ipsius vocis quae est quaedam qualitas et in intensione alterius qualitatis, puta coloris vel albedinis)[1] ... Daher scheint es zu kommen, dass der Discant sich mehr über dem Tenor halten muss als umgekehrt, weil dem Discant mehr die höheren Töne, welche eine Concordanz der Zusammenklänge herbeiführen (consonantiarum concordiam importantium), dem Tenor aber die tieferen entsprechen.«

»Zu dem erwähnten Effekt[2]) scheint demnach das, was vorgebracht wurde,[3]) beizutragen, wenn noch ein Zweites dazukommt, so dass dem besagten Effekte zwei Thatsachen zu Grunde liegen; die eine, dass die vollkommenere und grössere Consonanz der kleineren und unvollkommeneren vorangehen soll, die andere, dass die äussersten Grenztöne jener beiden Consonanzen eine vollkommene und einfache Proportion geben muss. Die erste der beiden Grundlagen fehlt, wenn die Quart der Quint vorangeht,[4]) die zweite, wenn die Quart über die Octav gestellt wird. Diese Gründe wirken ganz gut zusammen, der erste bezieht sich auf die Töne, welche die Concordanz bilden, der zweite auf die Verhältnisszahlen.«

»Daraus nun, wenn die Theorie richtig ist, erhellt, warum die Quart eine bessere Concordanz gebe über der Quint als über der Octav. Wenn sie nämlich ausdrücklich über die Octav gestellt wird, verbindet sich allerdings der höhere Ton dieser (der Octav) mit ihr; wenn man aber den höheren Ton jener (der Quart) mit dem tieferen Ton der Octav selbst in Beziehung setzt, erhält man das Verhältnis 8 : 3, auf das sich

---

1) Liegt nicht in dieser ganzen Darstellung und in dem Gleichstellen der Ton- und Farbensteigerung eine dunkle Ahnung der dieselben hervorrufenden Schwingungen?

2) Dass nämlich die Quart über der Quint besser klingt als unter derselben.

3) Von dem Verf. der Musica speculativa und Consorten, vergl. S. 20.

4) Auch hier ist, wie der Zusammenhang zeigt, »praecedit« im Sinne von »supponitur« gebraucht.

gute Consonanzen, wie auch die Pythagoräer wollten, nicht gründen können ... Weiter aber erhellt aus dem Gesagten, warum die Quart besser klingt über der Octav + Quint (Duodez) als unmittelbar über der Octav; weil dort nämlich der obere Ton der Quart zusammenfällt mit dem oberen der Doppel-Octav. Daher klingt an zwei Stellen die Quart am Besten, nämlich wenn ihr oberer Ton mit dem oberen der Octav oder Doppel-Octav zusammenfällt. Wenn eine unvollkommene Consonanz vor einer vollkommenen bei der Cadenz (propter cadentiam) vollkommen wird (!), so scheint es auch erklärlich, dass eine Concordanz, z. B. die Quart verstärkt wird (augeatur) durch eine vollkommenere, wenn sie sich auf sie stützt« ...

So weit nun diese in vieler Hinsicht bemerkenswerthe Erörterung, welche wir keineswegs auf eine Linie stellen können mit den meisten der späteren ähnlichen Controversen über die Quart, welche Gottfried Weber als »berüchtigt, nichtswürdig und inhaltslos« geisseln mochte. Wir müssen anerkennen, dass Johann de Muris die Stellung der Quart so klar und bestimmt präcisirt hat, wie kein Theoretiker bis auf unsere Zeit. Er bestreitet entschieden die Ansicht, welche der Autor der Musica speculativa vertritt, als wäre die Quart vor oder unter der Quint eine Dissonanz. Wohl könne, meint er treffend, eine minder vollkommene Consonanz durch ihre Beziehung und Stellung zu anderen zu einer besseren Wirkung gelangen, nie aber könne eine Consonanz, und als solche sei die Quart zu betrachten, durch ihre Stellung eine Dissonanz werden. Sie ist eine vollkommene Consonanz, allerdings nicht so vollkommen wie die Quint und andere. »Die Concordanz«, sagt Johann de Muris wörtlich, »kann nämlich verschiedene Grade annehmen, es können manche vollkommen (Quart), andere vollkommener (Quint), andere am vollkommensten sein« (Unison, Octav, Doppeloctav)!

Vergleichen wir hiermit die Resultate der neuesten Forschungen. Helmholtz schreibt S. 308 seiner Lehre von den Tonempfindungen: »Also theilte die Quart in Bezug auf die Stimmführung die Eigenschaften der Dissonanzen und man setzte sie kurzweg unter die Dissonanzen, während es passender gewesen wäre, für sie eine Mittelstufe zwischen den vollkommenen

und unvollkommenen Consonanzen einzuschieben«. Nichts Anderes hat Johann de Muris gethan. Seltsamerweise ist heute ausnahmslos in allen Geschichtswerken und diesbezüglichen Lexicon-Artikeln die Bemerkung zu lesen, dass de Muris die Quart gar nicht zu den Consonanzen rechnete. Aber schon ein älterer Commentator des Johann de Muris aus dem Mittelalter hielt die Musica speculativa für ein authentisches Werk des J. de Muris und schrieb bezüglich der Quart: »Quam etiam Johannes de Muris consonantiam fore negat, nisi eam perfecta praecesserit consonantia«.

Johann de Muris kommt zu dem Resultat, dass die Quart am besten klinge, wenn ihr oberer Ton mit dem oberen Ton der Octav zusammenfällt; wird sie aber über die Octav gestellt, so giebt es keinen guten Zusammenklang. Aehnlich sagt heute Helmholtz a. a. O. S. 300: »Die Quarte sowohl wie die grosse und kleine Terz verschlechtern sich, wenn sie um eine Octav erweitert werden«. Und S. 306 ausdrücklich: »Die Quart ist von beiden (Quint und Quart) die unvollkommenere Consonanz . . . und erhält ihren Vorzug in der musikalischen Praxis wesentlich nur dadurch, dass sie in der Accordbildung die Ergänzung der Quinte zur Octave bildet«.

In der ganzen Behandlung der Streitfrage ist aber noch ein Moment von Bedeutung. Es wird bei der Besprechung des Guidonischen Beispiels nicht etwa auf dessen Erklärung, wie wir sie dem Beispiel angefügt finden, zurückgegangen und das Verhältnis der beiden Voces organales zur Vox principalis erörtert, sondern es wird das Verhältnis der Intervalle in ihrer Lage übereinander geprüft. Dem Guido wird der Vorwurf gemacht, dass er — um der modernen Anschauungsweise einen modernen Ausdruck zu leihen — die Quart in den Bass gestellt und so die darüberstehende Quint, wie das Gehör lehrte, einer sicheren Grundlage und Stütze beraubt habe. [1]) Diese Beurtheilung zeigt, dass das Verständnis für die Setzung des alten Organums im Zeitalter des Johann de Muris schon schwach war. Indem man das Organum in der Weise betrachtete, dass man das tiefer liegende Intervall als das stützende, als das Grund-

1) In ähnlicher Weise etwa spricht heute Marx von »schiefgestellten« Quartsext-Accorden.

intervall ansah, trug man schon einem dunklen harmonischen Gefühle im Sinne der späteren Musiklehre Rechnung, das sich eigentlich schon im Anregen der Streitfrage äusserte.

Während die ganze Beweisführung des Johann de Muris, namentlich aber die Schlussfolgerung in Cap. VIII auch nicht den leisesten Zweifel darüber aufkommen lässt, dass dabei von einem gleichzeitigen Erklingen zweier übereinandergestellter Intervalle die Rede ist, wird doch das tieferliegende consequent als »praecedens« bezeichnet, ganz wie circa 300 Jahre früher die Vox principalis als praecedens betrachtet wurde. Diese letztere Bezeichnung hat bekanntlich Oscar Paul als Argument für seine Hypothese bezüglich des Organums benützt. Aus dem Verlaufe der ganzen citirten Discussion lässt sich jedoch der eclatanteste Nachweis schöpfen, dass die Interpretation des Textes, wie sie Oscar Paul zu Gunsten seiner Hypothese vertritt, dem wahren Sinne so wenig entsprechen kann, wie die für die vox praecedens gegebene Erklärung Coussemakers, welche Oskar Paul so »komisch« findet. [1]) Die Ausdrücke praeponere, praecedere sind aber eben nichts Anderes als ein Hinweis auf die damals allein übliche Methode der successiven Composition. Dies erhellt am deutlichsten aus dem Umstande, dass Johann de Muris dort, wo von der Setzung der Intervalle gesprochen wird, jene Bezeichnungen verwendet und das »ante« gleichbedeutend mit »sub« schreibt; dort jedoch, wo vom Zusammenklingen der Intervalle die Rede ist, wird consequent nur »sub« und »supra« gesagt.

Der Autor der sogenannten Musica speculativa treibt jedoch dieses Princip der successiven Setzweise auf die Spitze, indem er eine eigenthümliche Wechselwirkung zwischen der Neben- und Uebereinanderstellung zweier Intervalle annimmt, so dass jene gleichsam als Prüfstein der zweiten gilt. Der Componist sollte nämlich dasjenige Intervall beim Uebereinanderstellen als das tiefere nehmen, welches er beim Nebeneinandersetzen zweier Intervalle vorangestellt hätte, und zwar mit Berücksichtigung der Regel, dass die vollkommenere zweier Consonanzen die minder vollkommene vorbereiten soll. Johann de Muris stellt jedoch hierzu noch die weitere Forderung, dass die Addition der Intervalle eine gute Proportion geben solle.

1) Vergl. Oscar Paul, Geschichte des Klaviers, Anhang.

Wenn bei der citirten Streitfrage länger verweilt wurde als es die vorliegende Aufgabe erheischte, so möge der Umstand zur Entschuldigung dienen, dass wir in der betreffenden Erörterung den ersten theoretischen Ausdruck eines in gewissem Sinne harmonischen Gefühles erblicken [1]) und die theoretische Begründung dieser harmonischen Beobachtung um so beachtenswerther halten, je weniger die Uebereinanderstellung von Quint und Quart geeignet war ein harmonisches Gefühl im eigentlichen Sinne zu nähren und je deutlicher die ganze Behandlung der Frage zeigt, dass noch in der Entstehungsperiode des Contrapunkts die Auffassung einer gleichzeitig erklingenden Verbindung zweier übereinandergestellten Intervalle durch die Fiktion der successiven Aufeinanderfolge derselben unterstützt wurde.

Wir wenden uns nun wieder zu der vorgesteckten Aufgabe. Ueber die sogenannte Musica speculativa ist kein Wort mehr zu verlieren. Mit der Musica practica steht es ähnlich wie mit dieser. Da haben schon Coussemaker und Andere erwähnt, dass die darin enthaltenen bekannten »Conclusiones« von Johann de Muris im Speculum musicae in mehreren Capiteln heftig bekämpft werden. Ohnedies müsste es verdächtig erschei-

---

1) Wir glauben mit dieser Annahme nicht zu weit gegangen zu sein. Wenn O. Tiersch (im »System und Methode der Harmonielehre«) die Quart ein »nicht direkt verständliches« Intervall nennt, »obgleich das Verhältniss der Einfachheit der zu Grunde liegenden Beziehungen wegen sehr leicht fasslich ist«, wenn er weiters schreibt, dass wir das Verhältniss der Quart stets in seine Theile zerlegen und den einen Ton immer als Quintton, den anderen als Octav des Quintgrundtones betrachten, so lässt diese Darstellung eine gewisse Analogie mit den praktischen und theoretischen Beobachtungen des J. de Muris nicht verkennen. Dass aber die ganze Behandlung der Guidonischen Intervallenverbindung im Sinne einer Betrachtung von Accorden geschah, zeigt die folgende Stelle aus Helmholtz S. 333: »Die consonanten Accorde von je drei Tönen finden wir, indem wir zu einem Grundton, den wir c nennen wollen, zwei andere Töne hinzusetzen, deren jeder mit c ein consonirendes Intervall bildet, und dann zusehen, ob auch das dritte neu entstehende Intervall, welches die beiden hinzugesetzten Töne mit einander bilden, consonirt« . . . Dies ist thatsächlich auch der Tenor der Untersuchungen des Joh. de Muris. Er hantierte mit der Quint und Quart innerhalb der Octav nicht anders wie Helmholtz S. 335 mit der grossen und kleinen Terz innerhalb der Quint thut, um den Unterschied zwischen dem Dur- und Molldreiklang festzustellen.

nen, dass dieser Traktat in dem erwähnten Pariser Codex als liber secundus der Musica speculativa betitelt ist.

Es lässt sich nach alledem unsere Annahme wohl rechtfertigen, dass die besprochenen Traktate unter den Original-Manuscripten des Johann de Muris gefunden, von einem übereifrigen Bibliothekar dem Inhalte nach als »Quaestiones super partes musicales«, »Musica speculativa und practica« klassificirt und ohne bedeutende Gewissensscrupel mit dem Namen Johann de Muris beschrieben wurden. Dasselbe Schicksal scheinen auch die weiteren kleinen Traktate bei Gerbert erfahren zu haben, welche schon ihre fragmentarische Gestalt als Excerpte und Notizen des de Muris erkennen lässt. Darum ist wohl auch die kleine Abhandlung über Proportionen ganz kühn als »Ars discantus« bezeichnet worden. Selbst die »Summa Musicae«, welche der Einleitung zufolge ein Handbuch für Schüler sein sollte, mag Johann de Muris kaum verfasst haben. Man braucht nur im Speculum musicae in die Schreib- und Lehrweise des Johann de Muris ein wenig eingedrungen zu sein, um zu erkennen, dass dieser gelehrte Praktiker selbst Schülern gegenüber nicht einen so kindischen, naiven Ton angeschlagen haben würde; es wäre denn, dass dieser Traktat, der übrigens für den Historiker wenig Werth hat, eine Jugendarbeit des Johann de Muris sei.

Man ersieht, dass bei der Prüfung der zahlreichen in so vielen Bibliotheken befindlichen Traktate, welche den Namen Johann de Muris aufweisen, die bekannten Anfangs- und Schlusssätze *nicht maassgebend sind, wenn sie selbst ausdrücklich und bestimmt auf Johann de Muris als Verfasser hinzeigen sollten.* Findet sich doch auch in der Vaticana ein Tractat »Ars *contrapuncti* Johannis de Muris (!), der nichts weiter als die unvermeidlichen Quaestiones enthält. Auf Grund *solcher* hohler Titel wurde Joh. de Muris durch Jahrhunderte bis in die allerneueste Zeit als Begründer und Schöpfer des Contrapuncts gepriesen. Es wurde eben mit dem Namen des weltberühmten Mannes ein ungeheuerer Unfug getrieben, und um Titel für die vielen Traktate, welche sich den Glanz des allbekannten Namens erborgen sollten, waren die Mönche nicht verlegen.

Dieser Umstand, der noch in anderen diesbezüglichen Beispielen seine Bekräftigung fände, ist wohl in's Auge zu fassen

bei der nun folgenden Betrachtung der im III. Bande der Scriptores von Coussemaker mitgetheilten Traktate »secundum« Johannem de Muris. Wenn wir überdies aus dem bisherigen Gang der Untersuchung die Ueberzeugung schöpfen dürfen, dass die Kritik der mit Johann de Muris in Verbindung gebrachten Traktate am sichersten vom Speculum musicae auszugehen hat, so werden wir um so eher annehmen müssen, dass die Traktate im III. Bande der Scriptores keinesfalls Original-Arbeiten des Johann de Muris, zum Theil aber auch nicht einmal in seinem Sinne geschrieben sind.

Da diese Traktate, wie der erste Blick lehrt, viel späteren Datums sind als der Speculum musicae[1], so mag es gestattet sein, vorerst einige allgemeine chronologische Bemerkungen bezüglich des Johann de Muris und seiner Werke einzuschalten.

Die Oxforder Bibliothek enthält einen »Tractatus canonum minutiarum philosophicarum et vulgarium, quem composuit magister Johannes de Muris Normannus A. 1321«. Am Schlusse desselben findet sich der Hinweis, dass der Verfasser im selben Jahre ein umfangreiches musikalisch-theoretisches Werk — Fétis meint, den Speculum musicae — vollendet habe. Johann de Muris war aber schon ein Greis und nicht mehr sehr rüstig als er das letzte Buch des Speculum schrieb. (Die Belege dafür s. S. 34 dieser Schrift.) Sollte also wirklich unser Johann de Muris an Papst Clemens einen Brief, der in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrt ist, geschrieben haben, so wird dieser kaum, wie Fétis meint, an Clemens VI. (1342—1352), sondern vielleicht an den berühmten Clemens V. (1305—1314) gerichtet sein.

Je eingehender man sich in den Speculum nämlich vertieft, desto weiter möchte man das Geburtsjahr des Johann de Muris in das 13. Jahrhundert zurückverlegen. Darum ist es wohl möglich, dass Johann de Muris seinen Speculum, dessen Abfassung viele Jahre erforderte, im Jahre 1321 vollendet habe; zu einer Zeit, da er selbst schon am Abende seines Lebens stand, während Philipp de Vitry gerade in das kräftigste Mannesalter eingetreten war. Denn im Speculum musicae findet sich ein deutlicher Hinweis auf die »Ars nova« des

1) Wir begreifen nicht, wie dies dem gelehrten Fétis entgehen konnte.

Philipp de Vitry (vergl. S. 47 dieser Schrift), die dem Johann de Muris, als er das VII. Buch seines Speculum schrieb, vorgelegen haben muss.

Wenn man gleichwohl das Todesjahr des Johann de Muris bisher meist in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts setzte, so liegt das daran, dass man für die Charakteristik und die Lebensumstände des Johann de Muris den Speculum musicae zu wenig und die ihm hier endgültig abgesprochenen Traktate zu sehr in Rechnung zog. Man war sich doch kaum darüber klar, ob die Traktate bei Gerbert vor oder nach dem Speculum musicae vollendet wurden. Ferner liegt aber die Möglichkeit einer Verwechslung unseres Johann de Muris mit einem zweiten Johannes (Julianus) de Muris vor, worauf schon Gerbert hindeutet. Dieser Johannes (Julianus), ein berühmter Mathematiker und Astronom, wurde nach einer Mittheilung des De Boulay (Historia Universitatis Parisiensis) im Jahr 1350 zum Rector der Sorbonne erwählt. Es erscheint uns überhaupt auffällig, dass De Boulay, welcher dem Trithemius folgt, in seinem »Catalogus illustrium academicorum«, darin alle bedeutenden Männer der Sorbonne verzeichnet sind, nur diesen Johannes (Julianus) de Muris unter anderen berühmten Astronomen und Mathematikern als ebensolchen anführt, und unseren Johann de Muris entweder ganz verschweigt, oder falls dieser mit jenem Julianus für identisch gehalten wurde, von seinem Weltrufe als Musiker nicht Erwähnung thut. Es erscheint uns darum gar nicht so sicher, dass unser Johann de Muris wirklich Professor an der Sorbonne gewesen. Von den Documenten, die dafür sprächen, führt Coussemaker im II. Bande der Scriptores nur an: 1) die Musica speculativa, deren Schlusssatz wir aber nicht für authentisch gelten lassen dürfen, und 2) die Notiz in einem Codex der Bibliotheca Bodleiana: »Hos canones disposuit Johann de Muris Parisiis in a° MCCCXXXIX in domo scolarium de Sorbona«. Diese Canones können aber möglicherweise auch von dem nachmaligen Rector Johannes (Julianus) de Muris verfasst sein.

Coussemaker berichtet auch, dass Mersennus (Harmonicorum libri XII 1648) unseren Johannes de Muris als »Canonicus atque Decanus Ecclesiae Parisiensis bezeichnet, obwohl weder in der »Gallia Christiania« noch in dem »Cartularium ecclesiae Parisiensis« der Name des Johann de Muris angeführt erscheint.

Andererseits fiel uns aber eine Stelle im Speculum musicae auf, wo Johann de Muris berichtet, »er erinnere sich in Paris ein Triplum u. s. w. gehört zu haben« (Item videtur mihi Parisiis audivisse triplum a magistro Franchone, ut dicebatur, compositum . . . S. Scriptores II. S. 402). Wenn Johann de Muris dies in Paris geschrieben hat, so war die Bezeichnung der Stadt gewiss unnöthig.

Wie dem auch sei, wir mussten unserem Zweifel betreffs der von den äusseren Lebensumständen unseres Johann de Muris überlieferten Nachrichten hier Raum geben, weil dadurch die Nachforschung an Ort und Stelle, die uns leider nicht vergönnt war, leichter die richtigen Wege finden, jedenfalls aber von den bisher betretenen unsicheren Pfaden abgelenkt werden könnte. Thatsache ist, dass unser Johann de Muris in den angeführten authentischen Pariser Katalogen nicht vorkommt, und dass das einzige Document, welches die Brücke zwischen dem Mathematiker uud Musiker Johann de Muris herstellt, diesen als »Normannus« bezeichnet (vergl. S. 28 dieser Abhandlung), vielleicht zur Unterscheidung von dem Pariser Johann (Julianus) de Muris. Wenn wir aber auch von den äusseren Lebensumständen des Johann de Muris gar wenig wissen, sind wir doch um so vertrauter mit seinem geistigen Leben, das in dem Speculum musicae einen klaren und deutlichen Ausdruck findet. Sollte Johann de Muris wirklich einige Traktate nach Vollendung des Speculum musicae geschrieben haben, die sich der ars nova mehr angepasst hätten als jener, so geht es doch nun und nimmer an, dass man die Charakteristik jenes bedeutenden Musikgelehrten aus diesen Arbeiten schöpft, die ihm der tyrannisch herrschende Zeitgeist besten Falls nach hartem Kampfe abgerungen hätte; wir müssen vielmehr jenes Werk als maassgebend für das Charakterbild des Johann de Muris betrachten, in dem er die während eines ganzen Menschenalters gesammelten Erfahrungen und befestigten Grundsätze in präciser Form niedergelegt hat. Vom Speculum musicae glauben wir also mit Recht ausgehen zu dürfen, wenn wir im Folgenden die im III. Bande der Scriptores mitgetheilten Tractate »secundum Johannem de Muris« näher betrachten wollen.

Den bezüglich der »Ars discantus« von Coussemaker gemachten Bemerkungen (s. S. 9 dieser Abhandlung) haben wir

noch die folgenden schwerwiegenden Bedenken hinzuzufügen: Der erste Theil der Ars discantus stimmt keineswegs, wie Coussemaker irrthümlich meint, mit der Mensuraltheorie des Johann de Muris überein, sondern steht geradezu im strikten Gegensatze zu derselben; natürlich nur, wenn wir, was nun geschehen muss, von den im Vorhergehenden dem Johann de Muris endgültig abgesprochenen Traktaten absehen und allein den authentischen Speculum musicae in Betracht ziehen.

Die Quart wird nämlich in der »Ars discantus« nicht nur, wie Ambros behauptet, stillschweigend durch Hinweglassung aus der Siebenzahl der Consonanzen als Dissonanz anerkannt, sondern (Script. III. S. 75) ausdrücklich eine Dissonanz genannt. Sollte Johann de Muris in diesem Puncte seiner Ueberzeugung so schnell untreu geworden sein? . . . Wir finden (S. 76) den Satz: »Duplex longa valet tres longas« für den Modus perfectus, was Johann de Muris im Speculum (Buch VII Cap. XXVI) heftig bestreitet. »Nam si duplex longa sic triplicetur«, sagt er unter anderen Gründen, »ut tres valeat longas, jam non erit duplex longa, sed triplex, sic suum amittet nomen et suam significationem«. Wenn selbst Johann de Muris später die Dreitheilung der duplex longa gebilligt hätte, so wäre diese von ihm consequenter Weise zum Mindesten Maxima und nicht Duplex longa genannt worden.

Dies sind einige von den offenen, unlösbaren Widersprüchen. Zudem ist der Ausdruck »in arte motetorum sive discantuum« (Script. III, 75) so unwissenschaftlich, dass Johann de Muris, wie die Sprache im Speculum lehrt, denselben nimmer gebraucht haben würde. Die Bezeichnungen »duae secundae, quartae etc.« statt der sonst bei Johann de Muris noch gebräuchlichen, müssen ebenfalls auffallen. Ueber einem Beispiele (S. 74) finden wir sogar die Namen Bona und mala quinta, welche übrigens auch später hinzugefügt sein können. Wir könnten dieses Register noch lange fortsetzen, beschränken uns jedoch schliesslich, um nicht zu ermüden, auf die Bemerkung, dass dieser erste Theil ohnehin nirgend einen Hinweis auf Johann de Muris als den Verfasser enthält. Der zweite und dritte Theil ist ohne Belang. Der vierte ist mit den S. 11 f. dieser Abhandlung besprochenen »Quaestiones« identisch und zeigt doch trotzdem den interessanten Schlusssatz: Finis accidentium musicae Magistri Johannis

de Muris in musica speculativa practica«! Am Ende des fünften Theiles lesen wir. »Expliciunt argumenta Magistri Joannis de Muris«, und gleichwohl wird, was bisher gänzlich übersehen wurde, Johann de Muris selbst in diesem Theile citirt (vergl. S. 401).[1]) Die »Conclusiones«, welche den sechsten Theil bilden und, wie schon bemerkt, von Johann de Muris in mehreren Capiteln des Speculum musicae (Cap. XXXIX—XLII) bekämpft werden, sind gar mit folgendem Satze eingeleitet: »Sequuntur aliquae conclusiones per Magistrum Johannem de Muris de perfectione et imperfectione figurarum« ... Es ist, als ob kein anonymer Traktat, kein Excerpt, das vielleicht unter anderen Schriften des Johann de Muris gefunden wurde, vor der Bezeichnung mit dessen Namen sicher war. Charakteristisch ist es übrigens, dass eben alle diese einzelnen Theile zusammengefasst und einfach »Ars discantus per Johannem de Muris« überschrieben wurden.

Hieran wollen wir gleich die rein formellen Bedenken reihen, welche den »Libellus practicae cantus mensurabilis« betreffen. Wir wären hier jedes Nachweises überhoben; denn kein einziges der zahlreichen erhaltenen Manuscripte enthält auch nur die leiseste Andeutung, dass Johann de Muris wirklich den Traktat geschrieben hat.[2]) Für seine Autorschaft spricht ganz allein der Umstand, dass eine Anzahl späterer Commentatoren, darunter namentlich Prosdocimus de Beldomandis, Stellen aus diesem Traktate mit ausdrücklicher Berufung auf Johann de Muris citiren. Wüssten wir nicht schon von den anderen hier besprochenen Traktaten, welch horrender Unfug mit dem Namen des Johann de Muris getrieben wurde, so könnten wir uns vielleicht eher verleiten lassen, einmal einen mittelalterlichen Commentator ernst zu nehmen.

1) Man nahm es eben im Mittelalter mit den Anfangs- und Schlusssätzen nicht so genau. Der V. Traktat im III. Bande der Scriptores enthält ebenfalls den bestimmten Hinweis auf Philipp de Vitry als Verfasser, und doch ist derselbe (vergl. Script. III. S. 29) im Texte namentlich angeführt!

2) »Titulus in omnibus codicibus is est: Libellus practicae cantus mensurabilis secundum Johannem de Murem«. In nullo autem indicia authentica inveniuntur quae tractatum ab ipso scriptum esse demonstrant. (Coussemaker Script. III. S. XVII.)

Uebrigens weist schon H. Riemann darauf hin, dass die Stelle im »Libellus etc.«, welche von den Taktzeichen handelt (Scriptores III S. 54), nahezu wörtlich dem Philipp de Vitry nachgeschrieben sei. Wir können hinzufügen, dass der ganze 7. Abschnitt und der Beginn des 8. wörtlich aus Philipp's »Ars perfecta« entnommen ist. Wenn schon Johann de Muris nach Vollendung des Speculum musicae der Ars nova in einem späteren Traktate hätte folgen wollen, was möchte ihn veranlasst haben, auch die Definition und Besprechung der »Pausa« (S. 35) bei seinem wissenschaftlichen Gegner Philipp de Vitry wörtlich abzuschreiben? Sollen wir die auf jeder Zeile des Speculum musicae erprobte Gewissenhaftigkeit des Johann de Muris wegen des Citats einiger geschäftiger Commentatoren in Frage stellen? Zeichnet sich doch gerade Johann de Muris vor den meisten mittelalterlichen und selbst späteren Theoretikern durch die Selbständigkeit seiner Definitionen und Lehren aus.

Coussemaker bringt noch Folgendes vor: »Tractatum esse Johannis de Muris maximo argumento est quidam locus, quem continent Parisiensis, Einsidlensis ac Pragensis codices, videlicet hic: ‚Et nota quod quidam cantores scilicet Guillelmus de Mascandio et nonnulli alii imperficiunt, etc.‘ Qui modus indicativus monstrare videtur Guillelmum de Mascandio adhuc vivum fuisse dum tractatus componeretur. Guillelmus autem Johannis de Muris aequaevus erat« . . . Dieses Argument spricht aber eher dafür, dass Johann de Muris nicht der Autor des Tractats ist. Dieser lässt sich nämlich durchwegs ohne Ausnahme beim Bekämpfen von Zeitgenossen von einem eigenthümlichen Taktgefühl leiten, das ihm verbietet, den Namen des Autors zu nennen. Wir müssen es sogar bedauern, dass auch nicht ein Einziger der zahlreichen bedeutenden Mensuralisten, gegen welche Johann de Muris im Speculum musicae zu Felde zieht, namentlich angeführt erscheint.

Der »Libellus etc.« scheint uns an fortschrittlichen Ideen selbst den kühnsten der theilweisen Zeitgenossen des Johann de Muris, nämlich Philipp de Vitry überholt zu haben. Im neunten Abschnitt wird schon — wie wir annehmen können, zum ersten Mâl die Diminutio im engeren Sinne erwähnt, nämlich als Sinken eines Notenwerthes zum nächst tieferen, (Sequitur de diminutione quae saepe fit in tenoribus motetorum).

Allerdings wird noch kein Zeichen dafür angegeben. Aber weder Philipp de Vitry noch die nachfolgenden Autoren bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts sprechen schon von der Diminutio in diesem Sinne.[1])

Zu Gunsten seiner Hypothese, dass Johann de Muris den in Rede stehenden Traktat selbst verfasst habe, führt Coussemaker noch Folgendes an: Quum enim attente legas Speculi musicae septimum librum, videbis Johannem de Muris Artis novae quasdam applicationes potius quam rem ipsam reprehendere.

Wir meinen, je eingehender man den Speculum betrachtet, desto weiter müsste man sich von dieser vagen Annahme entfernen[2]). Johann de Muris hat, wie die Einleitung zu dem VII. Buche zeigt, dasselbe lediglich zur Vertheidigung der älteren Mensuralisten gegen die neueren in Angriff genommen, deren »scientiae revolutiones« er auf das Schärfste geisselt. Er nennt seine Arbeit ausdrücklich eine Streitschrift; er sagt es deutlich, er sei schon ein Greis und kämpfe mit schwachen Kräften gegen die neuerungssüchtige Jugend. Er bittet den Leser um Entschuldigung, wenn die Gebrechlichkeit des Alters und andere Umstände irgend welche Mängel des Werkes veranlasst haben sollten. Da also Joh. de Muris ein umfangreiches Buch gerade über die Mensuralmusik als polemisches Werk in spätem Alter geschrieben hat[3]), so hätte ein Widerruf

1) Stand der Tenor im Modus perfectus und Tempus imperfectum oder im Modus imperfectus (gleichviel ob Tempus perfectum oder imperfectum), so geschah die Diminutio »solum directe per medietatem notarum et pausarum«; — stand jedoch der Tenor im modus perfectus und Tempus perfectum, so geschah die Diminutio »per tertium et non per medium«.

2) Die Belege in der folgenden Anmerkung erweisen klar die Unrichtigkeit der Annahme Coussemakers.

3) Hier die Belege aus dem Speculum: »Nunc nostris temporibus novi recentioresque venerunt de mensurabili tractantes musica, parentes suos, doctores antiquos parum reverentes . . . Haec igitur in modo cantandi ipsorum et amplius in eorum tractatibus considerans indolui. Et ex tunc principali et primaria intensione ad antiquorum excusationem quaedam de musica mensurabili scribere disposui . . . Illi multi contra quos opus hoc ultimum, satiricum et disputativum aggredior . . . sum senex, illi acuti et juvenes . . . . . Faciant precor ad excusationem aliqualem meorum defectuum operis hujus longitudo, labor et sollicitudo, ingenii habitudo, materiae subtilitas, varietas, diversitas et aetatis fragilitas.

oder eine wesentliche Erweiterung der darin niedergelegten Lehren in ganz andere Form gekleidet werden müssen, als sie der »Libellus etc.« secundum Johannem de Muris uns darbietet. Hätte sich Johann de Muris den Fortschrittsbestrebungen seiner Zeit gegenüber nur zuwartend verhalten, so könnte man immerhin die Annahme Coussemakers für discutirbar halten, dass Johann de Muris »Artis novae magna utilitate experta et recognita« in einem kurzen Traktat die Regeln der Ars nova später anerkannt hätte. Johann de Muris stand aber, wie die citirten Stellen zeigen und aus dem Folgenden unwiderleglich hervorgehen wird, in hellem Kampfe mit der jungen Musikwelt seiner Zeit, deren weitführende Pfade er nicht wandeln wollte. Der »Libellus etc.«, welcher noch viel weiter geht als selbst jene Traktate, die Johann de Muris im Speculum in der denkbar schärfsten Weise geisselt, er böte uns, wenn Johann de Muris ihn wirklich in der vorliegenden Form verfasst haben sollte, das schmählichste, unwürdigste Beispiel wissenschaftlicher Charakterlosigkeit. Diesen Vorwurf hätten ihm die Historiker bisher wenigstens nicht ersparen dürfen. Da wäre kein mannhaftes Weichen, zögernd und schrittweise, wie man es bei conservativen Theoretikern öfters bemerken kann, die mit achtunggebietender Aufrichtigkeit dem Drängen des Zeitgeistes die nöthigen Zugeständnisse machen — das wäre ein feiges Ueberlaufen in das gegnerische Lager, in welches man kurz vorher die schärfsten Pfeile entsendet hat. Sollte aber Johann de Muris sich später wirklich noch in irgend welcher Form zur Ars nova bekannt haben, wofür doch nach dem Gesagten gar keine Anhaltspunkte vorliegen, so geschah es doch erst — und darüber ist kein Zweifel — nachdem schon die Ars nova in vollem Gange, nachdem schon Alles ihm vorausgeeilt war und er sich nach erbittertem, erfolglosem Kampfe vielleicht gänzlich vereinsamt sah. Er berichtet uns selbst, wie heftige Angriffe er zu erdulden hatte [1], weil er es als seine Lebensaufgabe betrachtete, zu den »Alten« zu halten und weil er stets mit Wehmuth zurückblickte nach der alten guten Zeit eines Franco, indess Alles den spähenden Blick in die Zukunft sandte.

Wollte man gleichwohl wegen des Commentators Prosdoci-

1) Vergl. Coussemaker Scriptores II. S. 385 a.

mus de Beldomandis und der Anderen die bezüglich des »Libellus etc.« gegen die Autorschaft des Johann de Muris hier vorgebrachten Gründe selbst nicht gelten lassen, so müssten und könnten wir dennoch nach Prüfung des von den Historikern bisher zu wenig beachteten Speculum nicht anders als mit aller Entschiedenheit daran festhalten, dass Johann de Muris, weit entfernt davon, als ein bahnbrechender Feuergeist wie Philipp de Vitry zu erscheinen, die Entwicklung der Mensuralmusik im 14. Jahrhundert nicht einmal gefördert hat.[1]) Johann de Muris darf keinesfalls, wie es in den Geschichtswerken zu lesen ist, gleichsam als Chorführer jener Musikerschaar betrachtet werden, die mit tausend Stimmen den Fortschritt predigten; seine Bedeutung liegt vielmehr darin, dass er den Muth besass, ganz allein mit dem Vollgewichte seiner Autorität als Lehrer und Gelehrter ausschreitenden Bewegungen seiner Zeit im Speculum musicae sich entgegenzustellen, stets die Tonkunst vor Missbrauch zu bewahren und die Künstler von maassloser Uebertreibung fernzuhalten. Dabei war er, wie wir schon Gelegenheit hatten zu zeigen, einer der feinsinnigsten Musiker aller Zeiten, der in einer Periode, da die Musik nichts weniger als ästhetisch beurtheilt und behandelt wurde, zu einer wirklich ästhetischen und — wir werden weiter unten sehen — zugleich richtigen Anschauung sich erhob. Damit gewinnt sein Name nicht eine begrenzte, an eine bestimmte Kunstepoche gebundene Bedeutung, sondern einen allgemeinen, beständigen Werth.

Wir wollen nun zur Bekräftigung des Gesagten den Inhalt des »Speculum musicae« etwas genauer betrachten und namentlich jenen Punkten besondere Aufmerksamkeit schenken, die zur Charakteristik des Johann de Muris und seiner Zeit bemerkenswerthe Beiträge liefern können.

1) Man vergleiche u. A. die Andeutung in der interessanten Stelle Script. II. S. 432: »In einer Gesellschaft, in der tüchtige Sänger und verständige Laien (layci) versammelt waren, wurden moderne Motetten nach moderner Weise und auch einige alte gesungen. Weit mehr gefielen, auch den Laien, die alten als die neuen, und mehr die alte Singweise als die neue. Wenn nämlich auch die moderne Gesangsweise wegen der Neuheit gefiel, so wird es bald anders kommen; denn vielen beginnt sie schon zu missfallen (!)« Dieser Bericht eines »historischen« Concertes, streng conservativ gefärbt, kennzeichnet deutlich die Parteistellung des Joh. de Muris.

Bekanntlich hat Coussemaker nur die beiden letzten der sieben Bücher des Speculum veröffentlicht. Allerdings beschäftigen sich diese allein mit praktischer Musik, während die ersten 5 Bücher grösstentheils von der Theorie und den Lehren des Boëtius handeln. Doch ist es sehr zu bedauern, dass nicht auch ausgewählte Parthien aus den ersten Büchern allgemein zugänglich gemacht wurden. Die streng historisch-kritische Methode, welche Johann de Muris in den beiden letzten Briefen des Speculum beobachtet, lässt erwarten, dass er auch die Lehren des Boëtius nicht nach Gepflogenheit seiner Zeitgenossen und Vorgänger einfach ausgezogen, sondern durch eigene Erfahrungen und Betrachtungen bereichert und verdeutlicht haben wird. Wie im sechsten und siebenten Buche das gesammte Gebiet der praktischen Musik vollkommen beherrscht wird, so dass der aufmerksame Leser sich über jede Partie derselben vollständig orientiren kann, ebenso müssten wir ohne Zweifel auch aus dem weitaus grösseren ersten Theile des Speculum manche interessante Aufschlüsse gewinnen.

Wir können uns hier leider nur auf die letzten Bücher beschränken. Johann de Muris schreibt klar und deutlich, oft erhebt er sich sogar zu einer völlig poetischen Diktion, ohne dabei in eine dunkle oder schwülstige Sprache zu verfallen. Ueber seine Methode der Darstellung äussert er sich selbst wie folgt: »Tractabitur enim in hoc sexto libro de modis, tropis vel tonis antiquis et modernis ... Dicetur autem primo de modis vel tonis, prout de illis loquitur Boetius. Infra autem dicemus de eisdem prout sequentes Boetium, ut Guido monachus et alii quidem, quorum tractatus vidi, locuntur de illis. Aliter enim tractant antiqui de modis vel tonis, aliter intermedii, aliter moderni«. Durch diese streng wissenschaftliche, genetische Methode, die namentlich bei den Definitionen von grossem Werthe ist, wird der Leser in den Stand gesetzt, die Entwicklung der Musiktheorie durch einige Jahrhunderte in einem Werke aus vergangener Zeit mit Nutzen betrachten zu können. Bezüglich der Mensuralmusik steht Johann de Muris noch auf dem Standpunkte Francos, wiewohl er von den Errungenschaften seiner Zeit ausführlich Notiz nimmt. Wer sich von dem ganzen Gebiet des Cantus planus und der Mensuralmusik gründliche Kenntniss verschaffen will, wird am besten behufs allgemeiner

Orientirung und Einführung mit der Lektüre des Speculum musicae beginnen. Es wurde schon bemerkt, dass dieses Werk als die erste kritische Musikgeschichte im besten Sinne des Wortes zu bezeichnen ist.

Das siebente Buch hat zudem culturhistorischen Werth und giebt ein anschauliches und anziehendes Bild von dem Musiktreiben im Zeitalter des Johann de Muris. Es wurde schon angedeutet, wie kräftig in jener Epoche das musikalische Leben pulsirte, wie jene lebensvolle Frühlingsperiode der mehrstimmigen Musik die Tonkunst ein gewaltiges Stück vorwärts brachte und einen unbezähmbaren Drang zum Fortschritt erzeugte. Durch die Uebung und Ausbildung des Discants war das künstlerische Selbstbewusstsein der Sänger wach geworden; sie machten ihre künstlerische Individualität geltend, indem sie sich von den speculativen Theoretikern lossagten und selbst in Menge neue Gesetze und Regeln schufen, welche die Praxis forderte und ihnen eingab. Dadurch gewannen die Musiker mehr und mehr die Herrschaft über die Tonkunst, die bisher durch strenge Regeln von den Mönchen im Dienste der Kirche gefesselt war. Darum häuften sich in jener Zeit die niemals verstummenden Klagen der Kirche über die Vernachlässigung der althergebrachten Gesänge zu Gunsten jenes gefälligeren, »quando quis nimis lascive cantat vel discantat, organizans subtilitate arteriarum quadam superfluitate voces multiplicat«. Je lebhafter und verwickelter dieser »Cantus lascivus« wurde, desto dringender machte sich das Bedürfniss nach neuen Behelfen und Formen, nach neuen Kunstmitteln und Vermehrung und Verkleinerung der Notenwerthe geltend. Manch kehlengeläufiger Discantor hat hierin gewiss des Guten zu viel gethan, und daher stimmt auch ein gewiegter Musiker wie Johann de Muris in jene Klagen ein.[1])

Die weltlichen Musikformen, die Motette und Cantilene zumal, welche dem künstlerischen Genius die nöthige Freiheit und den weitesten Spielraum zur Entfaltung liessen, gelangten im Kunstleben zu fast ausschliesslicher Herrschaft. Das alte Organum gerieth in Vergessenheit; man griff eben mit Vorliebe und — man möchte sagen — instinktiv zu jenen Formen, welche

1) Man vergl. das ganze IX. Cap. des VII. Buches.

der grössten Entwicklung fähig waren. Johann de Muris sagt hierüber: »Pflegen die Modernen nicht geradezu ausschliesslich die Motetten und Cantilenen, höchstens dass sie in die Motette einen Hoquetus einschieben? Aber viele andere Gesänge vernachlässigen sie und pflegen sie nicht mehr in ihrer ursprünglichen Gestalt, wie es die Alten gethan, so den mensurirten oder nicht durchwegs mensurirten Cantus organicus, wie das Organum purum oder duplum, von dem vielleicht wenige der Modernen etwas mehr wissen. (Man vergl. damit S. 24 dieser Schrift.) Ebenso die schönen Conducten, in denen so grosser Reiz liegt . . . Diese Gesänge pflegten die Alten abwechselnd, darin bildeten, übten, daran ergötzten sie sich; nicht aber allein an den Motetten und Cantilenen. (Cap. XLIV des VII. Buches.)

Aber auch die Theoretiker blieben hinter diesen Kunstbestrebungen nicht zurück. Jede stark bewegte Kunstperiode spiegelt sich in den Kämpfen wieder, mit welchen die Theoretiker die Kunstschöpfungen ihrer Zeit begleiten. In zahlreichen Traktaten wird einerseits den Praktikern mit neuen Vorschlägen und oft ungeheuerlichen Ideen vorgearbeitet und vorausgeeilt, andererseits wieder in biederem Tone das Bestehende gefestigt. Das Zeitalter des Johann de Muris weist auch solche Kämpfe auf, und Johann de Muris selbst war das Haupt und der Führer der conservativen Partei, die durch treues Festhalten an den überkommenen Normen und Formen im Gegensatz zu den Lehren der Neueren lediglich die »Reinheit der Tonkunst« und ihrer Praxis zu wahren bemüht war. Es darf dem Johann de Muris sogar der Tadel nicht erspart bleiben, dass er in manchen Punkten den unbedingten Vortheil, der in den Neuerungen lag, nicht mit dem sicheren Auge eines scharfblickenden Historikers erfasste. Er klagt zu oft, und eben nicht immer mit Recht, dass die Neueren so Vieles aufbrächten, woran die Alten nimmer gedacht hätten. Die Musik, welche früher frei und ledig war von lästigem Tand, werde mit vielen unnöthigen Dingen überladen und beinahe erdrückt. Obwohl die Kunst der Alten einfacher und vollkommener gewesen als die neue, hielten sich doch die Modernen von ihr gänzlich fern und wollten sie am liebsten ganz verbannen. So werfe sich die Ars nova zur Allein-

herrscherin auf und knechte diejenige Kunst, der sie eigentlich ihre Entstehung verdanke.[1])

Wenn Johann de Muris jedoch seinen Zeitgenossen gegenüber vielleicht zu hartnäckig den conservativen Standpunkt behauptete, so lässt sich dies aus dem Umstande leicht erklären, dass die Vertreter der fortschrittlichen Richtung auch ihrerseits für den Anfang zu weit gingen und eine maasslose Sprache führten. Sie kämpften nicht gerade mit edlen Worten, und Johann de Muris, hinter dem wohl eine gleichgesinnte Musikerschaar stand, hatte doch, wie wir sehen, den Kampf allein auszufechten.

Die Erscheinung ist gewöhnlich und der Gegenwart am wenigsten fremd, dass diejenigen, welche beständig den künstlerischen Blick in die Zukunft richten, den Grund, auf dem sie fussen nur zu gerne übersehen und ihre Vorgänger und Alle, welche noch zu diesen halten, mit Schimpf und Hass überschütten. Sie führen das grosse Wort; wer mit ihnen nicht Schritt halten mag, gilt als unfähig, ungebildet, und den Besonnenen bleibt schliesslich gegenüber solcher Sprache nichts übrig, als mit der grössten Zähigkeit an ihren Idealen und Ueberzeugungen festzuhalten. Ganz so war es im Zeitalter des Johann de Muris. Er zähle noch zu den Alten, ruft dieser aus, »welche die moderne Jugend als ‚rudes' verrufe.« Obwohl ohne Zweifel auch zahlreiche tüchtige Männer an den Compositionen und Traktaten der Neueren und an ihrer Singweise keinen Gefallen fänden, habe dennoch keiner bisher über diesen Gegenstand geschrieben.[2]) Johann de Muris nahm

1) Man vergleiche Cap. XLV u. XLVI des VII. Buches und die folgende hübsche Stelle: »Warum wird die Pflege der alten Kunst, werden die alten Gesänge und Gesangsweisen zu Gunsten der modernen Gesänge und der modernen Singweise verbannt? Warum haben sie es verdient? Was haben sie verbrochen? Wurden sie nicht etwa verdrängt, weil sie gut sind? Den Satrapen freilich gefallen sie nicht. Wie auch König Achis zu David sagte: Du bist rechtlich und gut, aber den Satrapen gefällst Du nicht.«

2) Vergl. Coussemaker Scriptores II. 385 und die folgende Stelle, welche nebst anderen die Bescheidenheit des berühmten Gelehrten beleuchtet. Johann de Muris sagt Cap. XLVI am Ende: »Et quia non invenerim praecedentes doctores, qui de hac scriberent materia (nämlich ad veteris artis musicae mensurabilis confirmationem) utinam inveniam illos sequentes adjutores qui scribere velint de

eben den Kampf gegen die Modernen, gegen die »wissenschaftlichen Revolutionäre«, wie er sie nannte, ganz allein auf und führte ihn, so schwer ihm dies auch ankommen mochte, in leidenschaftsloser Weise würdig durch. Er betheuert wiederholt, dass er sich nur gegen die Lehren der Neueren wende, ihre Person aber darum nicht minder schätze und achte, da ihm doch Gesang und Sänger, Musik und Musiker von Jugend auf nur lieb und theuer seien. [1])

Wie gänzlich verschieden von diesen Gesinnungsäusserungen waren die Reden im gegnerischen Lager, dessen Kampfesweise wir aus einigen gelegentlichen Bemerkungen des Johann de Muris beurtheilen können! Gar gewaltsam suchte man den neuen Tempuszeichen zum Exempel Eingang zu verschaffen. »Und der diese Lehre aufbrachte«, klagt Johann de Muris diesbezüglich, »fährt heftig gegen diejenigen los, welche sie ignoriren, und nennt sie Idioten und Thoren. Als ob darin so grosses Wissen, so grosse Weisheit und Wahrheit verborgen liegt!« . . . Ein anderes Mal berichtet er: »Einige Moderne (aliqui moderni) nennen jene Sänger, welche die Ars nova ignoriren, oder nicht nach der modernen, sondern alten Weise singen, roh, verrückt, thöricht und unwissend, und folglich nennen sie auch die alte Kunst roh und gleichsam vernunftwidrig, die neue aber fein (subtilis) und vernünftig.«

Die jungen Stürmer und Dränger, welche mit den kräftigsten Mitteln für die Lehren der Neueren wirkten, kannten den älteren Lehrern gegenüber keine Rücksicht. Beide Parteien standen sich schroff gegenüber, und es machte sich ein unerquickliches Cliquenwesen geltend, das einen gar modernen Anstrich hat. [2]) Es ist ganz natürlich und hat sich zu allen Zeiten wieder-

---

eadem, melioribusque rationibus quae tacta sunt fortificent! Sein Wunsch blieb wohl unerfüllt; im Gegentheil, seinen Namen trifft das Geschick, dass er von der Nachwelt durch Jahrhunderte mit seinen wissenschaftlichen Gegnern in eine Kampflinie gestellt wurde.

1) Sollte diese Bemerkung nicht hauptsächlich mit Rücksicht auf Philipp de Vitry geschrieben worden sein, mit dem Johann de Muris wahrscheinlich durch persönliche Freundschaft verbunden war (vergl. Coussemaker, Einl. zum III. Band d. Scriptores), während beide sich eigentlich als wissenschaftliche Gegner gegenüberstanden?

2) Joh. de Muris sagt darüber mit einer gewissen Bitterkeit: »Es ist ungesetzlich, dass jemand ohne bestimmte, gerechte Ursache aus dem Vaterlande

holt, dass die reformatorischen Bestrebungen hervorragender Kunstgeister, wenn sie auch manch fruchtbaren Keim in sich tragen, gerade von den Anhängern derselben, weil sie mit blinder Leidenschaft die neue Richtung verfolgen, missverstanden und missgedeutet werden. Das Neue reizt; wer es in seiner wahren Bedeutung nicht erfassen kann, sucht in der Uebertreibung die Kraft, im Unverständlichen die Tiefe, im Sinnenreiz die Schönheit. Der Musiker zumal, dessen Kunst so hart an das Gebiet der Wissenschaft grenzt und sich so leicht mit anderen Künsten verbindet, kommt auch zu oft in Versuchung, all das was er in seinem Kunstgebiet nicht zu finden und zu ergründen vermag, aus einer fremden Sphäre zum Schaden der Tonkunst herüberzuholen. So geschieht es, dass fortschrittliche Ideen, welche doch lediglich einem praktischen Bedürfnis entspringen und praktische Ziele verfolgen, durch das unverständige Gebahren blinder Eiferer mit einer undurchdringlichen Kruste fruchtloser, phrasenreicher Speculation umgeben werden. Die Zukunft zeigt es dann, ob dem inneren Kern Kraft genug innewohnt, die hindernde Schale zu durchbrechen und abzuwerfen . . . Die jüngeren Zeitgenossen des Johann de Muris mögen gar sehr zu solchen Verirrungen hingeneigt und manche Verwirrung in ihrer Kunst angerichtet haben. Ihre »subtilitas«, welche sie mit ungehöriger Anmaassung der vielgeschmähten »ruditas« der Alten gegenüberstellten, mag in den meisten Fällen, nach dem Urtheile des Johann de Muris, darin bestanden haben, mit Spitzfindigkeit und spekulativen Gründen gegen das Bestehende zu Felde zu ziehen. Durch Maasslosigkeit und Uebertreibung im Componiren und im Vortrag haben sie zudem der »Ars nova«, welche ehrenwerthe, geniale Männer aufbrachten und vertraten, wenigstens vorderhand mehr geschadet als genützt. Hören wir, wie Johann de Muris über diese Kunstverderber urtheilt: »Die Kunst, welche in Wahrheit hauptsächlich praktische Ziele verfolgt,

---

verbannt werde und ohne Schuld aus dem Bunde der Gläubigen als excommunicirt ausgeschlossen werde. Ich will nicht leugnen, dass auch die Modernen viele schöne und gute Gesänge componirt haben; aber deshalb dürfen die Alten nicht herabgesetzt und aus dem Bunde der Sänger ausgeschlossen werden(!). Ein gutes Ding steht dem anderen nicht im Wege, wie eine Tugend nicht der anderen.«

bringen sie mit gewissen Subtilitäten und Speculationen in Zusammenhang und vermengen so Praxis mit Theorie. Was frommen die Subtilitäten, wenn dabei der Nutzen illusorisch wird? Möchten sie doch die wahre, echte Musik-Theorie studiren, darin sich bilden und verfeinern, und nicht die praktische Musik über ihre Grenzen zerren!« (musicam practicam non extra limites suos traherent. Lib. VII C. X.) ... Fürwahr goldene Worte! Dann im XLVI. Capitel gegen die ausübenden Künstler: »Welches Gefallen«, ruft er aus, »kann man an der lasciven Neuerungssucht bei dem Singen wohl finden? Wird doch dabei der Text verunstaltet, die Harmonie der Consonanzen gestört, der Werth der Noten willkürlich geändert, die Perfection herabgesetzt, die Imperfection über Gebür erhoben und die Mensur in Unordnung gebracht« . . . »Ich war, erzählt Johann de Muris, »in einer grossen Gesellschaft, wo Motetten nach moderner Art gesungen wurden. Da musste man sich wirklich fragen, welcher Sprache sich eigentlich diese Sänger bedienten, ob der hebräischen, griechischen, lateinischen oder gar einer anderen, weil man den Text nicht verstand. Obwohl die Modernen manchen schönen und guten Text in ihren Gesängen haben, so kommt er doch nicht zur Geltung, weil man bei der Art und Weise ihres Vortrags ihn nicht verstehen kann«.

Daran trugen übrigens, wie Johann de Muris an anderen Stellen darlegt, auch die Componisten Schuld. »Compositores«, so klagt er, »faciunt non bonas concordias, cantus faciunt silvestres, male placentes, difficiles, intricatos et quasi immensurabiles.«

So eifert Johann de Muris gegen die künstlerischen Uebergriffe lediglich jener Musiker, welche in der Ars nova einen Tummelplatz für ihre zügellose Phantasie erblickten. Und solcher Kunsteiferer mag es nicht wenige gegeben haben. Wer aufmerksam die anregenden Zeitschilderungen des Johann de Muris liest, wird den Vergleich zwischen dem Kunsttreiben seiner Zeit und dem heutigen Stande der musikalischen Kunstpflege kaum unterdrücken können. Die Musik war doch auch damals verhältnismässig sehr populär, und wer ein wenig diskantiren konnte, glaubte auch im Kunstrathe der Musiker seine Stimme geltend machen zu dürfen. Man schrieb entsetzlich viel über Theorie und Praxis der Musikalischen Kunst, ohne den Weg, den

diese bis dahin zurückgelegt, nach Gebür zu würdigen oder durch ein gewissenhaftes Studium der »musica vere speculativa« ein Anrecht auf die Vertheidigung der neuen Theorien zu erwerben. Man überbot sich gegenseitig mit reformatorischen Vorschlägen; man stürmte fort ohne bestimmtes Ziel und ohne Wahl zuckte der Geisterstrahl. Eine neue Idee jagte die andere, und die Kunstforderungen wechselten so rapid, dass das eben noch Neue nur zu bald — wie wir heute sagen würden, sich »überlebt« hatte. »Tanta enim variatio«, ruft Johann de Muris aus, »inter modernos jam facta est, ut priores veteres vocentur respectu aliorum!« ... Die Componisten setzten einen Stolz darein, ihre Gesänge recht verwickelt zu gestalten, sahen mit Geringschätzung auf die vorhergehende Musikperiode zurück und rühmten sich ihrer neuen Kunst und Künste, die doch »difficiliores« wären als die Musik der Alten. Treffend bemerkt hierzu Johann de Muris: »Quod autem ulterius dicitur quod ars moderna difficilior est quam antiqua dicendum quod non sequitur ex hoc, quod sit perfectior. Non enim quod difficilius est, perfectior est.[1])

Und gleich dem Johann de Muris, der unentwegt und unbeirrt durch die heftigen Angriffe seitens der »Modernen«, mitten in dem tollen Treiben seiner Zeitgenossen seine gewichtige Stimme warnend erhebt, wirkt auch heute eine kleine aber wackere Schar von Künstlern und musikgelehrten Männern, die, umgaukelt von dem verführerischen Phrasenspiel, welches unsere Musikepoche zu beherrschen droht, dennoch ihren gesunden Sinn für das »Musikalisch-Schöne« zu bewahren wissen. Wohl mögen aber jene Männer, die gleich urfesten Felsen in unsere Alles zerbröckelnde und zersetzende Zeit hereinragen, sich dem Einfluss gigantischer Kunstschöpfungen unserer Tage nicht entziehen; sie versuchen festzustellen, welche Errungenschaften von bleibendem Werthe der musikalischen Kunst aus den reformatorischen Bestrebungen der Jetztzeit erwachsen, und was vielleicht in der Folge als unnöthiger, ja gefährlicher Ballast wird abgeworfen werden müssen.

Nicht so Johann de Muris, der sich selbst dem kleinsten technischen Fortschritt in seiner Kunst entgegenstemmt

---

1) Vergl. auch Cap. XLIII. Lib. VII.

und gänzliche Umkehr zu den Lehren der Alten predigt und — voraussagt.[1]) Er schreibt wohl: »Quodsi moderni adderent aliqua quae starent cum dictis antiquorum, tolerandum esset«, fügt aber gleich hinzu: »sed non ita est in hoc non bene suas tenentes protestationes«.

Er wollte sich gar schwer dazu verstehen, zu beurtheilen, welche Neuerungen ganz gut neben den überlieferten Lehren bestehen konnten, ja als organische Weiterbildung derselben für die Entwicklung der Musik von höchster Bedeutung sein mussten. Noch mehr! Er bekämpft sogar als Neuerungen Dinge, welche sich in seiner Zeit längst eingebürgert hatten. So sucht er im XXXVIII. Capitel ganz ernsthaft nachzuweisen, »quod una nota aliam non imperficiat«. Die folgenden vier Capitel wenden sich gegen die Regeln über Imperfection, welche in den erwähnten Conclusionen enthalten sind; und im XLIII. Capitel klagt Johann de Muris: »Quod si ars nova de tactis imperfectionibus speculative solum loqueretur, magis esset tolerandum; sed non sic est; imperfectionem enim ad praxim nimis extendunt.

Johann de Muris tritt noch energisch für die Alleinherrschaft des Tripeltactes ein, weil er eben fest zu den Alten hält. Die Hauptpunkte, gegen welche er sich im Speculum musicae richtet, hat er selbst im XLIV. Capitel zusammengefasst. Wir setzen die Stelle deswegen hierher, weil sie es geradezu räthselhaft erscheinen lässt, wie Johann de Muris bis in's hohe Alter von dem Einfluss der Ars nova so ganz und gar nicht berührt worden ist und auch nicht die geringste Annäherung an dieselbe gesucht hat.

Er schreibt: Debentne antiqui dici rudes, quia perfectis usi sunt, moderni vero subtiles, quia longas adinvenerunt

---

1) Die folgende Stelle aus Cap. XLVI des VII. Buches wird das Gesagte bekräftigen: »Item videmus nonnunquam ut supratactum est aliquas doctrinas novas instabiles esse, quia etsi propter novitatem suam in principio jucunde libenterque recipiantur postmodum tamen bene examinatae solidis carentes fundamentis displicent et abjiciuntur, sitque ad doctrinas antiquiores recursus. Utinam sic esset de moderna mensurabili arte respectu veteris! Cum enim moderni doctores in tractatibus suis quantum ad dictam artem non satis sint concordes, signum instabilitatis est suae artis.

triplices, quod longas ligant duplices, quod ponunt longas duplices largas, quod ponunt semibreves solitarias, quod caudant eas, quod eis potestatem imperficiendi longas et breves et una aliam quae non videntur huic arti necessaria et alia multa quae ponunt et repugnare videntur arti ratione sui fundamenti.

Wie weit ist's doch noch von all diesen Dingen zu den einfachsten Gesetzen des Contrapuncts, als dessen Vater man Johann de Muris so gern betrachtet hat! Ueber diese »Subtilitäten« waren doch die Zeitgenossen des Johann de Muris lange hinaus, in ihnen spiegelt sich doch bei weitem noch nicht der Geist der »Ars nova«, welche zur Zeit, da Johann de Muris die obige Bemerkung niederschrieb, schon zur unumschränkten Herrschaft, die er allerdings nicht anerkennen wollte, gelangt war. Namentlich ist zu beachten, dass Johann de Muris schon die Mehrtheilung der Semibrevis durchaus verurtheilt. »Semibrevi repugnat divisio«, beweist er im XXXIII. Capitel und setzt dann hinzu: »Praeterea confusio in notularum distinctione figurandique difficultas ubi non est utilitas vitanda sunt«. Nun steht er aber in diesem Punkte einer vollendeten Thatsache gegenüber, an der sich nichts mehr ändern liess, und er muss sich darauf beschränken, »ad excusationem antiquorum« (ein Wort, das er gern und beständig im Munde führt) die Gründe herzuleiten, warum sich die älteren Theoretiker und Musiker mit der Semibrevis als kleinster Notengattung begnügten.

Bei dieser Gelegenheit erhalten wir wichtige Aufschlüsse über die Gesangsweise im Zeitalter des Johann de Muris so weit sie das »Tempo« betrifft. Die neueren Musik-Historiker stimmen darin überein, dass von Tempobezeichnungen gleich unserem Allegro, Adagio und Presto vor dem XVI. Jahrhundert nicht die Rede sein kann; eine Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos sei einzig und allein durch die bekannten Zeichen und Zahlen für die Diminutio und Augmentatio oder durch die »canonis inscriptiones«, also stets nur in bestimmten Zahlenwerthen angedeutet worden. Es ist aber noch nirgends darauf hingewiesen worden, dass vor Erfindung der Signa augentia und diminuentia, welche doch erst im XV. Jahrhundert aufgekommen zu sein scheinen, eine viel allgemeiner und weniger genau gehaltene Tempounterscheidung stattfand, die der unsrigen ihrem Wesen

nach näher stand und dem Gefühl des ausübenden Künstlers grösseren Spielraum liess. Die folgende Stelle aus dem XVII. Capitel deutet wenigstens unzweifelhaft darauf hin.

Johann de Muris schreibt: »Zur besseren Vertheidigung der Alten und zum besseren Verständnis ihrer Lehren muss bemerkt werden, dass eine zweifache oder (eigentlich) dreifache Mensuration der Noten, der Longa nämlich der Brevis und Semibrevis besteht, und zwar eine schnelle (cita), eine langsame (morosa) und eine mittlere (media). Und dies bezeugen die Neueren. Es sagt nämlich einer von ihnen: ‚Unser Gesang kann dreifach sein, entweder ein langsamer (tractim) oder schneller (velociter) oder mittlerer (medie), und nach welcher Art er sich auch richte, geschieht doch in der Notirungsweise keine Aenderung (quocunque modo fiat, non est mutanda maneries notandi)‘. Ein anderer aber wendet dies auf das Tempus perfectum an und sagt: ‚Man merke, dass das Tempus perfectum dreifach ist, minimum, medium und majus‘. Wenn also die Alten[1]) sagten, das Tempus perfectum sei in nicht mehr als drei Semibreven theilbar, so verstehen sie damit das schnelle Tempo (de cita mensuratione), und dies bestätigt ein neuerer Gelehrter (nämlich Philipp de Vitry in der ‚Ars nova‘, vergl. Coussemaker, Scriptores III. S. 21) im Hinblick auf Franco. Er sagt nämlich, dass Franco das Tempus minimum annahm, als er die Brevis in drei Semibreven so strikt theilte, dass eine Mehrtheilung nicht statthaft war; und es ist klar, dass Franco dies so annahm. Denn wo er sagt, dass die Brevis nicht mehr als drei Semibreven enthalten kann, fügt er sogleich erklärend hinzu: ‚deshalb, weil eine solche Semibrevis, wie ich hier im Auge habe (hujus modi semibrevis, de qua loquor) der kleinste Theil einer Brevis ist. Das Kleinste kann aber nicht noch kleiner werden, es ist untheilbar. Franco versteht also an dieser Stelle unter der Semibrevis, dem dritten Theil der Brevis perfecta, dasselbe was die Neueren unter der Minima oder Athoma verstehen, die den neunten Theil des Tempus perfectum bildet und gewöhnlich schon für un-

---

1) Johann de Muris versteht darunter die Zeitgenossen des Franco und Aristoteles.

theilbar gilt. Daraus erhellt, dass Franco eigentlich schon eine Semibrevis Minima annahm, mit deren Erfindung die Neueren sich brüsten.[1] Sagt doch einer wie folgt: ‚Um die Wahrheit zu gestehen, hat mich die Semibrevis minima kein anderer Meister als mein eigener praktischer Verstand gelehrt'.

»Wenn so die Alten sagten, die Brevis perfecta sei höchstens in drei Semibreven theilbar, dachten sie hierbei an den gewöhnlichen und regelmässigen Gesang, an die Motette (darum haben sie für ein Tempus perfectum zwei ungleiche oder drei gleiche aber nicht mehr Semibreven gesetzt). Ich sage, an die Motette, weil bei dem Hoketus, dem zwei- und dreistimmigen und den anderen mensurirten Gesängen die Brevis perfecta nach der Gesangsweise der Alten so schnell genommen wird (ita citam habet mensurationem), dass sie nicht gut oder leicht in drei Semibreven zerfallen kann. Was daher die Longen und Breven betrifft, mit welchen diese Gesänge notirt wurden, so muss man bei ihnen offenbar nicht mehr blos ein schnelles Tempo (cita mensuratio) sondern das schnellste (citissima) annehmen, so dass dort eine perfecte Brevis nicht länger gehalten wird als bei uns eine Minima.«

»Die Neueren hingegen gebrauchen jetzt vielfach ein langsames Tempo (sed moderni nunc morosa multum utuntur mensura). Jetzt bei den Neueren gilt nämlich der dritte Theil einer Brevis perfecta soviel als bei den Alten eine Brevis perfecta selbst, weil beide gleich langsam gesungen werden; und eine Brevis perfecta gilt heute soviel als bei den Alten eine Longa perfecta. Daher kommt es, dass sie der Semibrevis, dem dritten Theil der Brevis perfecta, dasselbe zuerkennen, was der Brevis gebührt, nämlich dass sie weiter theilbar sei und vieles Andere, was ihr nicht zukommt im Sinne jener, welche zuerst diese Bezeichnung aufgebracht haben. Wenn aber auch die Alten eine kurze Zeitdauer der Brevis (cita mensurationem brevis) bei den Motetten, gewöhnlich sogar die kürzeste bei dem zweistimmigen Hoketus annahmen, so verlangsamten sie sich dennoch bisweilen, wenn auch selten, bis zu einer langen

1) Man sieht, Johann de Muris ging in seiner Vorliebe für die Alten etwas weit; und doch liegt, wie das Folgende zeigt, etwas Wahres in dieser Darstellung.

und auch mittleren (ad morosam et mediam se extenderunt), wo dann mehr Semibreven als drei auf ein Tempus perfectum kamen[1] ... Und da die Neueren die neun Noten, welche sie auf das Tempus perfectum, oder die sechs welche sie auf das imperfectum rechnen, zu dreien markiren (pronuntient ternarios) und so die sogenannten Minimae deutlich unterscheiden, so gehören offenbar jene neun Noten nicht zu einem Tempus perfectum, sondern zu drei solchen, so dass je drei derselben einem Tempus perfectum entsprechen, ganz wie es bei den Alten war. Wenn diese nämlich sechs oder neun Noten für ein Tempus perfectum setzten, so sangen sie diese so gleichmässig fort, dass sie dieselben nicht zu dreien, zweien oder vieren markirten. Und da die Alten für ein Tempus perfectum bald vier, bald fünf, sieben oder acht Noten setzten, so müssen sich die Neueren fragen, in welche Eintheilung nach Semibreven sie diese bringen sollten, und da sie dies nicht finden können, so müssen sie dieselben unmittelbar in der Eintheilung auf die Brevis zurückführen. Es ist klar nach dem Gesagten, dass die Alten für ein und dieselbe Zeiteinheit (temporis morula) zwei ungleiche Semibreven gegen 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 gleiche setzten und sangen. Dies thun aber die Neueren offenbar nie.«

Johann de Muris bringt dann im 32. Capitel einen Hoketus, notirt in alter Weise durch Longa perfecta und imperfecta, Brevis recta und Semibrevis, und zwar mit Anwendung der »cita mensuratio« zu singen. »Wollte man nun«, fügt er hinzu, »den Hoketus nach Art der Modernen notiren, so müsste statt der Longa perfecta eine sogenannte Semibrevis parva, statt der Longa imperfecta eine sogenannte Semibrevis minor, statt der Brevis eine Semibrevis minima, statt der Semibrevis selbst aber eine Semiminima gesetzt werden. Denn vom Namen abgesehen, entsprachen diese Notenbezeichnungen einander der Sache nach, bezüglich des wahren Zeitwerthes. Darum brauchen sich die Neueren nicht zu rühmen, dass sie die Minima und Semiminima

---

1) So habe es Petrus de Cruce gemacht, »qui tot pulchros et bonos cantus mensurabiles composuit«. Auch will Johann de Muris in Paris ein Triplum, wie man sagt, von Franco selbst componirt, gehört haben, in welchem mehr als drei Semibreven auf ein Tempus perfectum kamen.

was die Sache anbelangt, erfunden haben. Man muss eben mehr auf diese als auf den Namen sehen.«

Hierher gehört noch die Bemerkung des Johann de Muris im XVI. Capitel, dass die Longa in neun Semibreven zerfalle »hauptsächlich dann, wenn sie langsam genommen wird (morose mensuratur), da sie doch auch so schnell genommen werden kann (ita cito mensurari potest), dass kaum neun Semibreven dafür gesetzt werden können, wie es früher bei den Alten der Fall war.«

Nach dem Angeführten erscheint es unzweifelhaft, dass noch zur Zeit des Johann de Muris ein dreifaches Tempo, ganz in unserem Sinne und mit verschiedenen Abstufungen innerhalb der Dreitheilung durch feststehende Ausdrücke unterschieden wurde. Erst im XV. Jahrhundert empfand man das Bedürfnis, die freieren Tempograde in ein künstliches, verwickeltes Zahlen- und Zeichensystem einzuschrauben. Der Flügelschlag der musikalischen Phantasie war im Zeitalter des Johann de Muris kein so mächtiger und rauschender wie in der folgenden Periode, wohl aber freier und ungezwungener. Der Tonsetzer liess dem Tonkünstler wie es der »freien Kunst« entspricht, immer noch manches zu thun übrig, und die Improvisatoren, die im 14. Jahrhundert noch fleissig ihre Kunst übten, konnten der stricten aber verwirrenden Tempoverhältnisse um so eher entrathen. Und es ist fürwahr kein Zufall, dass gerade aus Italien, der Ur- und Pflegestätte des gefälligen Gesanges, wo die freie Improvisation nicht ausstarb, wieder die alten, freieren Tempobezeichnungen (nun in italienischer Sprache) zu uns herübergebracht wurden.

Eine andere Frage ist es, wie das Tempo, da ausdrücklich eine Aenderung der Notenzeichen negirt wird, vom Componisten angedeutet wurde. Da ein so gewiegter und gewissenhafter Lehrer und Theoretiker wie Johann de Muris, der fortwährend nur Deutlichkeit und Klarheit in seiner Kunst gewahrt wissen will, mit solcher Entschiedenheit die Mehrtheilung der Notenwerthe verwirft, weil man durch die Wahl eines entsprechenden Tempos dieser Nothwendigkeit überhoben werde, so liegt die Annahme nur zu nahe, dass die Musiker jener Zeit über das jeweilig zu gebrauchende Tempo nicht im Unklaren waren. Aus den Bemerkungen des Johann de Muris geht mit Sicherheit nur das Eine hervor, dass gewisse Musikformen

an ein gewisses Tempo gebunden waren.[1]) Im Uebrigen wird die Tradition, wie in anderen ähnlichen Fällen, den Maassstab an die Hand gegeben haben. Einer speciellen Untersuchung bliebe es vorbehalten, die bei den alten Schriftstellern so häufig zerstreut vorkommenden Bemerkungen, welche auf ein Tempo hinweisen, zu sammeln und in ein System zu bringen. Vielleicht lässt sich sogar durch aufmerksame Prüfung alter Noten-Manuscripte die Brücke finden, die von dem c, t oder m (»quae celeritatem tarditatem, mediveritatem innuunt«) bei Aribo bis zu den aus Italien herüberkommenden Tempobezeichnungen selbst über das Meer von Tempozeichen und Proportionen des XVI. Jahrhunderts hinüberführt. Den Uebergang von der alten Tempo-Unterscheidung in unserem Sinne zu der eigentlichen Diminutio bildet jedenfalls die S. 33 dieser Abhandlung besprochene Stelle des Libellus practicae cantus mensurabilis.

Die citirten Worte des Johann de Muris geben jedoch auch für die Entzifferung und das Verständnis der Monumente aus der ihm vorangehenden Musikperiode einen bedeutsamen Wink. Seit Anfang des XIII. Jahrhunderts war in der Gesangsweise ein grosser Umschwung — gewiss allmählich eingetreten, indem im Allgemeinen das Tempo wesentlich verlangsamt wurde. Diese Aenderung war offenbar eine natürliche Folge der sich häufenden Stimmen und complicirteren Struktur in den Compositionen. Der Unterschied ist bedeutend. Eine Brevis in der Franconischen Periode gilt nur ein Drittel von dem Werthe einer späteren, in der »cita mensuratio« sogar nur ein Neuntel einer gewöhnlichen Brevis; und dazu gab es noch eine »citissima mensuratio!«

H. Riemann setzt gemäss der Angabe des Praetorius, dass 80 Tempora zu seiner Zeit auf eine halbe Viertelstunde kamen, die 𝆸 = $10^2/_3$ M. M., 𝆹 = $21^1/_3$, 𝆹𝅥 = $42^2/_3$ und 𝆺𝅥 = $85^1/_3$. Er bemerkt hierzu, dass diese Bestimmungen des Integer valor uns heute durchaus genehm scheinen; sie würden aber immer

1) Man vergleiche bezüglich des alten Organums die übereinstimmenden Vorschriften, es sei »cum morositate, quod suum est hujus meli« zu singen. (Ambros versucht sich in einer philologischen Erklärung der »morositas«, die eben, wie wir sahen, nichts weiter als ein stehender Terminus technicus für das langsame Tempo war.) Ebenso wird die »Copula« allgemein als »Cantus velox« bezeichnet.

weniger passend, d. h. viel zu langsam, je weiter man in die Zeit zurückgreife, welche sich noch überwiegend oder ausschliesslich der grösseren Notengattungen bediente. Die citirten Bemerkungen des Johann de Muris, der doch gerade in der Uebergangsperiode lebte, da die kleineren Notenwerthe aufkamen, bringen Klarheit in diese Sache. Wir können nach Johann de Muris sagen, dass die von H. Riemann angesetzten Bestimmungen, wenn nicht dem Namen nach, doch der Sache nach auch für die Zeit passend erscheinen, »welche die Semibrevis nur ausnahmsweise anwandte«. Die alte Brevis aus dieser Zeit müssten wir demnach = 32 M. M. setzen; diese Zahl liegt also zwischen den beiden, der späteren Semibrevis und Minima entsprechenden Zahlen. Die alte Longa war gleich der späteren Brevis = $10^2/_3$ M. M., und die alte Semibrevis besass eine noch kürzere Zeitdauer als die spätere Semiminima. Es kamen so eigentlich in der Zeit des Johann de Muris nicht kleinere Notenwerthe, sondern Notenzeichen zu den alten hinzu; es fand gleichsam eine Verschiebung des alten Systems statt.

Dem Johann de Muris ist also die »Excusatio antiquorum«, die ihm so am Herzen lag, wohl gelungen. Da die Alten sich im Gegensatz zu den Zeitgenossen des Johann de Muris eines schnelleren Tempos bedienten, so konnte für gewöhnlich eine Gruppe von kleineren Notenwerthen als die Semibrevis gar nicht mehr technisch bewältigt werden. Franco hat also dem Wesen nach thatsächlich schon eine Minima angenommen, sofern man darunter den wirklich kleinsten, untheilbaren Notenwerth begreifen will, und Johann de Muris hat so Unrecht nicht. Er allein war es, der gar wohl einsah, »dass die Häufung der Notengestalten mehr Verwirrung als Aufklärung bringen mussten«. [1]) Wenn er in einer Motette einen Hoketus mit denselben Notenzeichen wie diese, in Longen, Breven und Semibreven notirt sah, so wusste er als Musiker ganz gut, dass hier die »cita mensuratio« anzuwenden sei, er konnte sich jedoch nicht damit befreunden, dass dieses Stück darum in allen denkbaren Werththeilen der Semibrevis notirt werde. Unser Gefühl würde heute in einem analogen Falle ein ganz ähnliches sein.

1) Hugo Riemann a. a. O.

Welches Gebiet der musikalischen Kunst wir auch mit Johann de Muris durchwandern mögen, überall lässt er sich von einer unbegrenzten Vorliebe für die Kunst der Alten leiten. Haben wir oben einige äusserliche Umstände besprochen, die ihn möglicherweise in diese Richtung drängten, so wollen wir nun jene innere Veranlassung hierzu erörtern, die in seinen ästhetischen Anschauungen wurzelt. Aus der ganzen bisherigen Darstellung wird es zur Genüge erhellen, dass Johann de Muris in seiner Zeit beinahe der alleinige, jedenfalls aber der hervorragendste Verfechter des »Classischen« gewesen. Die Gegensätze zwischen der Kunst der Neueren und jener der Alten, welche von ihm so ruhig und zugleich scharf beleuchtet werden, sie beruhen eigentlich auf dem Unterschied des Romantischen vom Classischen im weitesten Sinne. Hier das Festhalten am Vollkommenen, Freien, Wahren, Reinen und Einheitlichen,[1] das treue Bewahren des Stils — dort ein leidenschaftliches Vorwärtsdrängen, ein ungestilltes Sehnen, das in ruhelosen Versuchen und Neuerungen, in der Hinneigung zu dunkler Spekulation und zur Uebertreibung sich ausspricht. Johann de Muris versenkte sich mitten in den musikalischen Wirbelstürmen seiner Zeit mit unerschütterlicher Ruhe in die Betrachtung und in das Studium seiner Kunst; sein Vorstellen beschränkte sich auf das Gegebene, war frei von allen »Privatgefühlen«, daher nach Möglichkeit vollendet; seine Beurtheilung ist mit Recht eine classische zu nennen. Sie war nicht in die Grenzen eines bestimmten Zeitraums gebannt, sondern absolut und allgemein. Ueber die ästhetischen Forderungen, welche Johann de Muris an ein Kunstwerk stellte, setzten sich seine Zeitgenossen kühn hinweg; er suchte daher in der Kunst des Alten seine Befriedigung, sah mit Wehmuth in die vergangene Zeit zurück und mit Zuversicht in die Zukunft. Denn ihm war es klar, dass es nicht so bleiben konnte, dass die unvergänglichen Formen des Classischen, wenn auch zeitweise vom Scheine des Romantischen verdunkelt, sich wieder an's Licht emporringen werden. Doch damit hatte es noch seine gute Weile. Die Romantik, deren

---

1) Johann de Muris sagt: Si liceat dicere, vetus ars videtur perfectior, liberior, rationabilior, honestior, simplicior et planior. Es ist im hohen Grade interessant, dass diese Bezeichnungen den Formen des Classischen bei Zimmermann nahezu vollständig entsprechen.

ersten Flügelschlag Johann de Muris zu seinem Entsetzen vernommen [1]), wollte sich erst zu ihrer vollen Höhe erheben. Die Kunst der Niederländer mit ihrem undurchdringlichen Stimmengewebe, mit ihrer Verquickung des Volksthümlichen und Kirchlichen, mit ihrer Schrankenlosigkeit und oft gesuchten Dunkelheit, sie trägt unverkennbar den Stempel romantischen Kunstschaffens. Die allgemein herrschende Sitte, »finstere Zaubersprüche«, Devisen, ein »Motto grazioso« gar oder sonstige ernste und muntere auf den Gesang und seine Ausführung bezügliche Einfälle und Bemerkungen den Compositionen beizugeben und einzustreuen, bedeutet offenbar ein Vordrängen der Subjectivität, ein Streben des Componisten nach einer nicht tonlichen Verständigung mit dem Sänger und Hörer, wie wir dergleichen nur in romantischen Epochen antreffen können. Die Componisten hatten freilich die Sprache durch Töne noch nicht so in ihrer Gewalt, um in den Tonformen selbst das Subjekt durchscheinen lassen zu können. Bei der Gesangsmusik geht dies ohnehin schwer an. Genug aber, dass sie es lebhaft wünschten und nach Möglichkeit versuchten.

»Strenger Styl und kleinliche Spielerei, Pietät und Humor, Heiliges und Profanes wohnen einträchtig bei einander«, sagt Jacob Falke von den Kunstwerken jener Zeit mit ihren »widerstrebenden Richtungen«, und wenn wir mit Ambros diese Bemerkung auch für die gleichzeitige Musik gelten lassen, so ist ihr romantischer Charakter damit gekennzeichnet. Denn die Romantik — entgegen dem Classischen — verbindet sich gern mit dem Hässlichen. Sie führt die lustige Menschenfratze in den ernsten Dom und das lascive Volkslied in die hohe Messe. Wird auch der Liedtenor meist unkenntlich gemacht, so liegt doch die Absicht, ihn zu verwenden, offen zu Tage. Mit diesem Hineintragen volksthümlicher Niedrigkeit in erhabenes Heiligthum legten die Künstler und Componisten in ihre mächtigen Werke jenes »Anheimelnde, das wir dem Romantischen zuschreiben, weil es in uns gewohnte Saiten berührt«. In den Werken des besprochenen Zeitraumes finden wir denn auch »den Zug zum Erhabenen, der auf der stets misslingenden aber immer wieder-

---

1) Charakteristisch ist es, dass in seiner Zeit auch die »Syncope« aufgekommen ist, ein Kind, ja sogar das Lieblingskind der Romantik.

holten Zusammenfassung beruht«; [1]) da bewundern wir ein übermächtig auftretendes Wollen, noch stärker als das erstaunlichste Können; da tritt uns schliesslich auch die Programmmusik entgegen, jenes musikalische Gespenst, welches in romantischen Epochen stets sein Unwesen treibt.

Sunt denique fines . . . Es kamen endlich die niederländischen, römischen und gleichzeitigen deutschen Meister, denen die Tonkunst die Rückkehr vom romantischen »Schein« zur Classicität verdankt. Sie haben den Acapella-Gesang zur classischen Blüthe gebracht und wirklich erst wieder in vollendeter Weise jenen Kunstforderungen Rechnung getragen, die Johann de Muris einst aufgestellt hatte. Ihre Kunst ist wahrlich eine perfecta libera, rationabilis, honesta, simplex und plana ars. [2])

Für unsere Zeit finden sich, wie an geeigneter Stelle gezeigt wurde, in musikalischer Hinsicht gar viele Berührungspunkte mit dem anbrechenden sogenannten Zeitalter der Niederländer. Wie dieses auf eine classische Periode des Gesanges, blickt unser Jahrhundert auf eine solche der Instrumentalmusik zurück. In der Erkenntniss nun, dass »das Romantische nur zum Schein ein Romantisches, der wahre Zweck das vollendete, durch den Schein des Gegentheils zu erhöhende Vorstellen, also das Clas-

---

1) Vergl. Zimmermann a. a. O. S. 99. Erst die Aesthetik als Formwissenschaft konnte eine höhere ästhetische Beurtheilung musikalischer Epochen anbahnen. Das »Romantische« ist natürlich in unseren Ausführungen nicht im üblichen engeren historischen, sondern im weiteren, jenen einschliessenden philosophischen Sinne verstanden.

2) Man vergleiche die Werke dieser Meister mit den Tonsätzen in Coussemaker »L'art harmonique aux XII et XIII siècles«. Die letzteren stammen aus der Zeit, deren Compositionsweise Joh. de Muris obige Prädicate beilegt. Ist es auch selbstverständlich, dass die Meister jener Zeit nur mit dem ihnen beschränkt zugemessenen Material, soweit eben die damals vorhandenen Mittel reichten, arbeiten konnten, so kann man ihnen doch das Bestreben in ihrer Kunst die obigen Forderungen zu erfüllen, keineswegs absprechen. Die Griechen erreichten doch eine classische Periode der dramatischen Poesie ebenfalls mit viel einfacheren, naiveren Mitteln als die classischen Meister wie Shakespeare und Andere. Interessant ist es, dass die »classische« Periode der Musik, welche Johann de Muris dem Kunsttreiben seiner Zeit entgegenstellt, mit der classischen Epoche der Poesie im selben Zeitraum zusammenfällt. Die musikalische Kunst versuchte trotz ihrer Jugend in der Blüthezeit ihrer Schwesterkünste dennoch mit denselben stets tapfer Schritt zu halten.

sische sei«, in der Erfahrung ferner, dass das Classische wirklich im sogenannten Zeitalter der Niederländer das Romantische in sich aufgenommen hat, um es schliesslich wieder aufzuheben, in dieser Bestätigung ästhetischer Lehren durch das geschichtlich Gegebene liegt für uns der schöne Trost, dass die Tonkunst in unserer Zeit wohl wieder per aspera einer neuen classischen Periode zusteuern wird. Von Johann de Muris aber, der lange bevor noch von einer »Aesthetik« die Rede sein kann, den Charakter des Classischen, dessen Hauptvertreter er unter den Zeitgenossen gewesen, in der Musik nahezu endgültig festgestellt hat, von ihm sollen wir es lernen, mitten in dem romantischen Treiben, das uns umgibt und dem wir uns mitstrebend wohl hingeben mögen, nie und nimmer den absoluten, ästhetischen Standpunkt zu verlieren. Wir sollen jene Schar von Künstlern hoch halten, in deren praktischem Wirken die Kunstgeschichte einst das geistige Band erblicken wird, das vom Classischen wieder zum Classischen hinüberführte. Wenige zwar sind es; aber wurden nicht immer die ästhetischen Geister von den empirischen an Zahl übertroffen?

Wie es sich in der Musikgeschichte vielfach zeigt, haben auch bei Johann de Muris die Späteren den Gesichtspunkt, von dem aus dieser Gelehrte beurtheilt werden muss, gänzlich aus dem Auge verloren; es wurde über ihn irriger Weise als Mann des Fortschritts ein so intensiver Ruhmesschimmer gebreitet, dass dieser heute noch nicht erblassen mag. Erst ein näheres Eingehen auf den Speculum musicae kann es bewirken, dass Johann de Muris nun in ganz anderem Lichte erscheinen muss. Das Lob, welches bisher irrig dem Fortschrittsmann Johann de Muris einstimmig zuerkannt wurde, muss sich mit der Werthschätzung verbinden, die wir einem zweiten hervorragenden Musiker des XIV. Jahrhunderts entgegenbringen, und vollinhaltlich auf Philipp de Vitry übergehen. Wenn man die Schriften Beider miteinander vergleicht, möchte man kaum vermuthen, dass die Autoren Zeitgenossen gewesen sind. Soll man da mehr über die zähe Hartnäckigkeit des Johann de Muris oder über die weitfliegenden Ideen Philipp's de Vitry staunen?

Während der Letztere jedoch aus seiner Zeit heraus und für seine Zeit geschrieben und geschaffen hat, ist der Grundgedanke, der sich durch den Speculum musicae des Johann de

Muris zieht, von allgemein giltigem, zeitlich unbegrenztem Werthe. Wir könnten Johann de Muris mit seinen ästhetischen Anschauungen geradeweg in unser Jahrhundert stellen, mitten in den Kunststreit der Parteien, und unsere Musikerwelt müsste, sofern nicht mystischer Weihrauch oder speculativer Nebel ihren Blick trübt, mit Achtung zu Johann de Muris hinaufschauen.

Es hat immer etwas Missliches, die Alten so auslegen zu wollen, dass sie Gewährsmänner für unsere Lieblings-Ideen abgeben können. Dies sei uns fern, und Johann de Muris selbst verwahrt sich überhaupt dagegen, dass sein Werk einen Ausleger brauche. (Er sagt: Malui autem in hoc opere clarus quam obscurus esse; speculum namque debet esse clarum, non obscurum; optavi enim ut non indigeret expositore.) Die folgenden Stellen werden aber zur Genüge darthun, dass Johann de Muris in seinen ästhetischen Bemerkungen mit Entschiedenheit und ausdrücklich einen formalen Standpunkt unter seinen Zeitgenossen behauptet. Sein Urtheil stammt unmittelbar aus einer durch vieljähriges Studium geläuterten Kunstanschauung und kann die volle Würdigung freilich erst finden, wenn wir die Resultate, welche er aus der Beschäftigung mit der Musik geschöpft, mit den Forderungen zusammenhalten, welche die Aesthetik als philosophische Wissenschaft für die Tonkunst aufstellt. Die ästhetischen Sätze des Johann de Muris muthen uns jedoch so an, als wenn sie aus dem Munde irgend eines bedeutenden Formal-Aesthetikers unserer Tage kommen würden.

Schon die Kritik und Abweisung einer Reihe von Definitionen des Wortes »Modus« beleuchten klar den ästhetischen Standpunkt des Johann de Muris. Er citirt auch die folgende Definition: »Modus est ordinatio figurarum varias affectiones animi in cantibus demonstrans«. Er verwirft diese jedoch, indem er fast ironisch hinzusetzt: »Forte quia aliqui plus ad unum modum quam ad alium!« Vielleicht, weil einige Gemüther bei einem Modus mehr afficirt werden als bei einem anderen! [1])

Johann de Muris erkennt also gar wohl, wie »vage« Gefühle

1) »So besitzt denn die Wirkung der Musik auf das Gefühl weder die Nothwendigkeit noch die Stetigkeit noch endlich die Ausschliesslichkeit, welche eine Erscheinung aufweisen müsste, um ein ästhetisches Princip begründen zu können« (Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen).

die Musik durch verschiedene Tonfolgen erregt; deshalb, meint er, dürfe man nicht behaupten, dass der Modus eine »Ordnung von Noten sei, welche in den Gesängen die verschiedenen Gemüthsaffecte darzustellen habe«. Ganz anders, die citirte Definition wesentlich einschränkend, lautet die seinige: »Quid igitur modus in mensurabili musica nisi convenieus ordo, dispositio vel conjunctio figurarum vel notarum musicalium, sc. longarum, brevium et semibrevium ad invicem«.[1] Deutlicher kann nicht gesagt werden, dass man nicht die Erregung von Stimmungen und Gefühlen, geschweige denn ihre Darstellung als Aufgabe der Tonkunst betrachten und aus der Tugend keine Noth machen dürfe. Die Definition des Johann de Muris, welche eigentlich nur auf die absolute Instrumentalmusik in ihrer ganzen Strenge passt, ist eben wegen ihrer rigorosen Anwendung auf den Gesang von ungemeinem Interesse. In einer Zeit, da die Gesangsmusik unbedingte Herrschaft ausübte, verstand es der feinsinnige Gelehrte, in der Betrachtung musikalischer Formen die reinen Tonverhältnisse gesondert für sich der Beurtheilung zu unterziehen. H. Riemann weist schon in seinen Studien zur Geschichte der Notenschrift darauf hin, dass der Instrumentalmusik im XII. und XIII. Jahrhundert eine gewisse Selbständigkeit eingeräumt worden sei, welche man gewöhnlich für diese Epoche nicht annimmt. Die oft vorkommende Bemerkung der Autoren, »dass aller cantus (in dem weitesten Sinne von Melodie, überhaupt Musik) entweder cum litera (Text) oder sine litera ist«, führte ihn zu dieser Annahme. Noch entschiedener deutet aber die citirte Definition und die Abweisung der anderen darauf, welche letztere dem Johann de Muris, vielleicht weil sie lediglich auf die mit dem Worte verbundene Musik passte, zu enge schien.

Während bei den Vorgängern und Zeitgenossen des Johann de Muris sich vielfache Winke dafür finden, wie die verschiedenen damals üblichen Kunstformen zu unterscheiden und zu behandeln, wie gewisse Gesänge zu verfertigen und auszuführen sind, hat Johann de Muris im Gegensatz zu den thatsächlich mit dem verfänglichen »Sumatur« beginnenden Kunstlehren wohl

---

1) So nennt auch Hanslick a. a. O. die Melodie nur »das geordnete Nacheinanderfolgen messbarer Töne«.

zuerst die Frage eingehender beantwortet, wann ein Gesang auch schön zu nennen sei. Er macht in dieser Hinsicht zwischen dem Discant und Cantus planus eine sehr feine und wichtige ästhetische Unterscheidung, die von weittragender Bedeutung ist.

Es mögen hier die beiden bemerkenswerthen Stellen in der Uebersetzung folgen. Im 64. Capitel lautet es bezüglich des Cantus planus wie folgt:

»Da die Musik, soweit sie den Cantus planus betrifft (quantum ad cantum planum), sich den verschiedenen Lagen und Verhältnissen der Menschen anpasst, nehmen demgemäss die Cantus plani verschiedenen Charakter an. Anders sind nämlich die Gesänge bei freudigen und glücklichen Gelegenheiten, anders bei traurigen und unglücklichen zu componiren; anders für dieses Volk, anders für jenes; anders für Jünglinge, anders für Greise. Daher denn nach Isydorus die Musik, soweit sie den Cantus planus betrifft (quantum ad cantum planum)., nicht allein bei dem Gottesdienst, sondern bei allen sonstigen Feierlichkeiten und allen frohen oder traurigen Gelegenheiten verwendet wurde. Wie nämlich beim Gottesdienst die Hymnen, so wurden bei Hochzeiten die Hymenäen und bei Leichenfeiern die Lamentationen zu den Tibien gesungen. Bei den Gastmälern aber gieng die Leyer und Cither im Kreise herum. Und diese Gesänge zeigten verschiedene Melodien und verschiedenen Charakter. (Et in illis diversi continebantur modi cantandi et distinctae cantuum proprietates.)[1]) Wenn du daher auf Verlangen eines Jünglings einen Gesang componiren willst, so sei derselbe, wenn er ihm gefallen soll, frisch und ausgelassen; wenn auf Verlangen eines Greises, sei er ernst und drücke Strenge aus. Daher kann der Componist (modulator, eigentlich Melodie-Erfinder) getadelt werden, wenn er bei traurigen Gelegenheiten lustige, bei frohen aber weinerliche Weisen bringt. Der Musiker muss daher den Gesang so einrichten, dass er

---

1) Man beachte die deutliche Unterscheidung zwischen der zumal bei der erwähnten instrumentalen Begleitung in reinen, absoluten Tonformen sich offenbarenden Melodie (modus im früher besprochenen Sinn) und zwischen dem Anpassen derselben an den Text durch die proprietas.

bei traurigen Gelegenheiten gedrückt klinge, bei frohen aufjauchze. Damit wollen wir aber nicht gesagt haben, dass dies auch nothwendig immer geschehen müsse. Immerhin sind jedoch jene Gesänge lobenswerther, in welchen in der besprochenen Weise der Charakter beachtet wird.«

Diese Zusätze sind ganz merkwürdig. Wir citiren nun im Folgenden die ästhetischen Forderungen bezüglich des Discants. Johann de Muris schreibt:

»Drei oder eigentlich vier Dinge sind es offenbar, die einen Discantus beifallswürdig und vollkommen machen: Erstens die Anwendung guter Zusammenklänge; dann sollen diese schöne und gut componirte Musik enthalten, so dass sie durch sich selbst gefallen und auch einen ergötzenden Gesang geben (in tantum ut per se placeant delectabilesque sint ad cantandum); dabei seien sie auch leicht zu singen und zu mensuriren.«

Johann de Muris führt nun weiter aus, dass die Sänger und Componisten diese Dinge nicht mehr berücksichtigen, und fährt dann wörtlich fort wie folgt:

Und so beachten sie vier Dinge nicht, welche man von einem Discant fordert. Bezüglich der Tonmaterie, dass die zu gleicher Zeit gesungenen Stimmen auch concordiren; bezüglich der Form, dass diese Concordanzen passend geordnet, vertheilt und zusammengesetzt werden. Denn zu einem vollkommenen und beifallswürdigen Gesang genügen die Concordanzen nicht, sobald sie nicht gut und passend aneinander gereiht werden... Aber dies sage ich im Allgemeinen: wie die gute und vollkommene Materie eine gute und vollkommene Form haben muss, so macht erst die gute Anordnung der unter einander concordirenden Stimmen den Discant zu einem guten. Daher ist derjenige ein erfahrener und ausgezeichneter Discant-Sänger oder Componist zu nennen, der die Natur der Consonanzen kennt, und weiss wie sie im Discant zu ordnen sind, welche an den Anfang, welche in die Mitte und welche an das Ende hingehören, und wie sie sich in ihrer gegenseitigen Lage unter- und oberhalb gestalten müssen. Diese und viele andere Forderungen betrachte und beachte man bei einem guten Discant. Schliesslich soll aus

dem Discant eine das Ohr erfreuende Melodie hervorgehen und sich ergeben.«[1])

Vom Cantus planus wird demnach hauptsächlich verlangt, dass er sich den Gelegenheiten, bei denen er Stimmung machen soll, anpasse; er jauchze mit den Fröhlichen, klage mit den Betrübten, er erhebe den Andächtigen; der Jüngling will ihn anders als der Greis; kurz nach Zweck und Stimmung möge er sich richten. Der Cantus planus war im eigentlichsten Sinne Gelegenheitsmusik in höherer Bedeutung — sein durch den Text bedingter ethischer Gehalt trat gegenüber der ästhetischen Form in den Vordergrund. Von einer Kunstübung um der Kunst, um des Schönen willen war natürlich dabei keine Rede. Der Cantus planus gefiel, wenn er seinen ausserhalb der Tonkunst liegenden Zweck erfüllte; er sprach an, wenn er entsprach, und dafür gab es ein wichtiges Kunstmittel, nämlich die Wahl einer passenden Tonalität. Darum musste der Componist die Natur der Toni kennen. Soweit adoptirt Johann de Muris die seiner Zeit geläufigen Forderungen an den Cantus planus. Für seine specielle ästhetische Anschauung ist jedoch die beschränkende Bemerkung charakteristisch, dass der Componist sich durchaus nicht immer durch die »Bestellung« in der Erfindung binden müsse.[2]) Johann de Muris will also die ästhetische Form dem ethischen Gehalt nicht geopfert wissen.

---

1) Wir glauben die ganze Stelle hier auch im Originale wiedergeben zu sollen: »sicque male custodiunt quatuor causas, quae in discantibus requiruntur; materialem, ut sunt voces concordantes simul prolatae; formalem, ut est conveniens ordinatio, dispositio, compositio illarum. Non enim ad perfectum et laudabilem cantum sufficiant concordantes, nisi sint bene et convenienter ordinatae . . . Sed hoc in generali dico, quod sicut forma debet esse bona et perfecta supra debitam materiam bonam et perfectam, sic bona ordinatio vocum concordiam inter se habentium bonam facit discantum. Efficienter is est peritus et discretus discantator vel discantuum compositor, qui novit consonantiarum naturas, et qualiter in discantibus debent ordinari, quae aptiores sint in principio, quae in medio, quae in fine, qualiter alternatim sub et supra variari debent. Haec et alia multa ad bonum discantum requisita consideret et observet; finalem, ut est ex discantu proveniens et consurgens melodia auriumque recreatio«.

Wir haben da ein durch Coussemaker nachträglich corrumpirtes, an und für sich schon sehr verderbtes Mönchs-Latein vor uns.

2) Darum ist auch der folgende Wink für die Componisten sehr vorsichtig stylisirt: »Quapropter qui cantum cupit componere, et si observare

Betrachten wir jedoch, was Johann de Muris vom Discant urtheilt. Ein anderer Geist weht uns entgegen. Unsere Gedanken werden von dem in der Tonkunst selbst gelegenen Vorstellungskreise nicht abgelenkt. Johann de Muris setzt die Schönheit des Discants lediglich in die Fülle von Beziehungen und Verhältnissen, welche im Discant selbst zu treten, in die Wohlordnung der in stetem Wechsel unaufhörlich hervorquellenden Tonformen. Drei Dinge sind eigentlich nach seiner Darstellung für die vollkommene Schönheit des Discants maassgebend. Vor Allem die Beziehung der gleichzeitig erklingenden Töne zu einander, wir würden sagen die Harmonie[1]. Dann die Melodie, welche eine wohlgeordnete Tonfolge bieten soll, die lediglich an sich und durch sich selbst gefallen, wohl auch sangbar sein muss. Schliesslich wird der Rhythmus in Betracht gezogen. Hier gilt der an anderer Stelle gebrachte Satz: Nihil irrationabile debet sub arte poni.

Johann de Muris hat damit gleichsam ausgesprochen, dass im Discant das Musikalisch-Schöne »unabhängig und unbedürftig eines von Aussen her kommenden Inhalts, einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt«. Der Discant wurde eben ästhetisch so behandelt wie heute die reine Instrumentalmusik. Der ethische, durch den Text bestimmte Gehalt trat hier hinter die Bedeutung der ästhetischen Form zurück. Darum wird auch von Johann de Muris über das Anpassen des Discants an den Text gar nichts gesagt. Auch Walter Odington bemerkt erst an zweiter Stelle (nachdem er bei Besprechung des Motetus hervorgehoben, dass hauptsächlich die selbständige Schönheit der discantirenden Stimme zu beachten sei): Hoc et inspiciatur (auch sehe man darauf) ut syllabae carminum apte cohaereant notis discantus.

So sehen wir in dem Gegensatz der beiden besprochenen Kunstgattungen den Kampf zwischen dem Stofflich-Schönen und

---

velit tactas proprietates, expedit ut sciat tonorum naturas deliberetque apud se de quo tono illum vult facere, et postea illius toni proprietatem observet quoad principium finem et processum.

1) Aehnlich wie in der citirten Stelle Johann de Muris sagt Zimmermann in seiner Geschichte der Aesthetik S. 749: »Ruht nicht der entschiedenste Theil der ästhetischen Schönheit der Musik auf der Consonanz der einzelnen Töne untereinander?«

Form-Schönen verkörpert; im Cantus planus gewinnt das erstere, im Discant das letztere die Oberhand. Fürwahr, der Cantus planus trug zu wenig Formkraft in sich, um jene wechselnden, spannenden und lösenden Verhältnisse und Beziehungen zu bieten, auf denen das Gefallen in der Musik beruht. So geschieht es, dass in der ästhetischen Beurtheilung des Cantus planus auch bei Johann de Muris von einem Gefallen an den dem Gesange innewohnenden Tonformen gar nicht gesprochen wird und eigentlich kaum gesprochen werden kann. Das Verhältniss allein wird beachtet, in welches der Cantus planus sich zu einem ausser ihm liegenden Zwecke setzt. Da nun der Gregorianische Gesang, der Hauptvertreter des Cantus planus zumal seinen heiligen Zwecken gleich von Anfang an in der vollendetsten Weise entsprach, seine Rhythmik indess an das Wort gebunden war und selbst die Tonfolge durch Ambitus und Repercussion in strengen Fesseln lag, so war damit seine Aufgabe abgeschlossen. Der Gregorianische Gesang hat darum eine eigentliche organische Entwicklung aus sich heraus nicht durchgemacht, sondern blieb, sorgfältig von der Kirche gehütet, trotz mancher versuchter Missbräuche, im Wesentlichen in seiner ursprünglichen Gestalt bestehen. Seine Verwendung als Tenor zu den Messen wurde ohne Frage überschätzt. Aesthetisch war doch sein Einfluss hierbei von geringem Werth, da er mit der grössten Willkür rhythmisirt und verändert wurde; seine ethische Bedeutung ging aber in dem Momente verloren, als er in eine gezwungene rhythmische Form gebracht wurde. Denn nur in dem treuen Anschmiegen des Cantus planus an den Text, in der unfassbaren an die Unendlichkeit gemahnenden, incommensurablen Rhythmik, in seinen starren, das Ewige und Unwandelbare trefflich versinnlichenden diatonischen Folgen mag die ungeahnte, das Herz mächtig ergreifende und erhebende Wirkung des Gregorianischen Gesanges gelegen haben. Für die Tonkunst freilich und ihre organische Entwicklung lag gerade darin ein Hemmniss zur Weiterbildung. Der Componist wurde durch die an den Cantus planus geknüpften Kunstforderungen gleich dem Hörer zur Berücksichtigung gerade jener Elemente abgelenkt, die mit den musikalischen Formen in Verbindung gebracht werden sollen; und dies zum Schaden der Tonkunst, solange eben jene Elemente sich bei der Auffassung des Kunstwerkes vorzudrängen

vermögen. Erst wenn es die Tonkunst einmal so weit gebracht hat, dass ihre Erzeugnisse durch ihren musikalischen Formenreichthum den Hörer genügend zu fesseln wissen, dann können die durch den Text oder sonstwie dem Hörer zugemutheten Gedankenvorstellungen nicht mehr so weit die Oberhand gewinnen, dass das »Ausdrucks-Schöne« — um die Bezeichnung Lessings zu gebrauchen — die Formschönheit überwuchert. Im Zeitalter des Johann de Muris war aber die Tonkunst zum Charakterisiren noch nicht stark genug.

Dass dagegen eine Musik, je reicher an Tonformen und musikalischen Verhältnissen den andächtigen Gefühlen desto weniger Raum gibt, war der Kirche von jeher klar. Deshalb arbeiteten die strengen Hüter der alten Kirche mit aller Macht darauf hin, dass der andächtigen Menge nur solche Musik geboten werde, die bei geringster eigener, innerer Geltung am meisten Andachtsschauer und erhabene Stimmungen erweckt. Kein Wunder, dass die Fuge, jene Musikform *κατεξοχην*, als andachtstörend wiederholt gegeisselt wurde, dass die Orgel und die anderen Instrumente nur schwer beim Gottesdienste Eingang fanden, ja dass die Figuralmusik selbst vielfach aus der Kirche verbannt wurde, weil diese Musik nur zu leicht mit ihren ästhetischen Formen den ethischen Gehalt zu erdrücken drohte.[1]) Der Cantus planus allein, bei seiner rhythmischen Hilflosigkeit und Unselbständigkeit der treueste Diener der kirchlichen Texte, blieb bei der alten Kirche in Gnade.

Die Mehrstimmigkeit, welche bei dem weltlichen Discant zur Mensuralmusik führte, konnte im Organum diesen wichtigen Einfluss nicht geltend machen. (Recedente discantu a mensura statim fit organum sagt Anonymus I bei Coussemaker III 363.) Die Kirche sah eben im Organum, d. i. in den zum Gregorianischen Gesang hinzutretenden Stimmen, nicht mehr als ein Festkleid[2]) für besonders feierliche Anlässe. Es

---

1) Monachis tam organum quam aliorum instrumentorum pulsatio interdicitur, ita ut nec discant nec doceant eorum usum, similiter caveatur omnis cantus figuratus ... Ed. Martenii comentarius in regul. St. Bened. c. 19 (citirt bei Schafhäutel, Der ächte gregor. Choral etc. S. 116).

2) Praeterea hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus Festis praecipue, sive solemnibus in missio et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae, puta octavae, quintae, quartae et hujusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur ... Navarrus de horis canonic. c. XVII n. 35 (ebenda).

ist keine Frage, dass die Tonkunst dem Discant weit mehr als dem Organum verdankt, das schnell von jenem verdrängt wurde. Die Geschichte zeigt doch, welch rapide, steigende Entwicklung der Discant genommen, während die Tonkunst sich mit dem Organum geradezu in eine Sackgasse verlaufen hat. (Vgl. auch S. 39 dieser Schrift.) Wenn bei den ästhetischen Lehren des Joh. de Muris so lange verweilt wurde, so sollte nicht das Schwergewicht darauf gelegt werden, dass vor circa 500 Jahren ein bedeutender Musikgelehrter schon angedeutet hat was heute erst in ein wissenschaftliches System gebracht wurde, sondern dass es gerade der Discant war, der solche ästhetische Anschauungen zeitigte, der Discant, welcher den Sieg der Volksmuse über die Musica plana bedeutet.

In der weltlichen, in der Volksmusik ruht eben von Urbeginn eine kräftige Anlage zur reichsten Formbildung, die der Musik jene innere eigene Stärke verleiht, welche das Anlehnen an fremde Elemente verhütet. Daher das charakteristische Hinneigen des Volkes zur selbständigen Instrumentalmusik, zu den textlosen Refrains und einst zum Hoketus, dessen Einschiebung in die Motetten so úngemein populär und beliebt war. [1]) Und wenn wirklich die Harmonie schon »von dem originairen harmonischen Triebe gezeugt, als Kind des Volksgesanges, der Volksmuse geboren wurde« (vergl. Dr. G. Adler, Studie zur Gesch. d. Harmonie, Wien 1881), so besass das Volk wohl in

1) Johann de Muris bringt einen Hoketus, aus welchem die Form dieser Kunstgattung ersehen werden kann. Derselbe ist in eine Motette eingeschlossen, die aus zwei zweistimmigen Strophen besteht. Nach der ersten, welche mit Text versehen ist, folgt eine Zeile einstimmig ohne Text, welche den eigentlichen Hoketus bildet. Sie ist mit »Primus« bezeichnet, d. h. sie war vom ersten Sänger allein vorzutragen. Ihr folgt eine zweite ebensolche Zeile mit der Bezeichnung »Secundus«, also für den zweiten Sänger allein bestimmt. Nun folgt wieder zweistimmig die zweite Strophe des Motettus mit Text. Am Schlusse derselben steht: »Resume sicut prius« mit den Anfangsnoten des Hoketus bei jeder Stimme. Dieser bildete also den Schluss. Die Form ist recht volksthümlich und mit dem Jodler wohl zu vergleichen. Bemerkenswerth ist die wunderliche Bezeichnung »He Odelo«, welche sich beim Anfang des eigentlichen Hoketus sowohl nach der ersten wie nach der zweiten Strophe findet. Soll dieses Wort ein corrumpirtes »Hoketus« sein? Walter Odington definirt dieser Beschreibung entsprechend den Hoketus als: Discantus species cum litera vel (et?) sine litera, in qua dum unus cantat, alter tacet et e contrario . . .

seiner ursprünglichen Musik schon die Keime zu einer solchen Fülle formtreibender Tonverhältnisse, dass seinem Kunstsinn Anregung und Beschäftigung genug geboten wurde, um darin nicht nur — wie es bei dem Fauxbourdon vielleicht der Fall war (siehe ebenda S. 43) — einen Ersatz für den Text zu finden, sondern dabei an Beziehungen der Musik zu fremden Elementen gar nicht zu denken. Frei aller Fesseln des Wortes konnte auch der Discant so bald zum Contrapunct sich vertiefen.

In der ästhetischen Beleuchtung des Discants und des Cantus planus durch Johann de Muris prägt sich also auch der Gegensatz zwischen weltlicher und kirchlicher Musikpflege vollkommen aus. Dort freie Kunstübung, Freude und Gefallen an den reinen Tonformen, hier die Kunst nur so weit geachtet, als sie bestimmten erhabenen Zwecken dient. Fand das Volk an den Harmonien des Fauxbourdon Gefallen, so wurde dieser Gesang — wohl gerade deshalb — von Papst Johann XXII., der gegen die Musik strenger war als gegen sich selbst, verboten. Finden wir in der Volksmusik alter Zeit die Dur-Tonalität schon deutlich ausgesprochen, so stiess der »Modus lascivus« hingegen bei der alten Kirche auf heftigen anhaltenden Widerstand. Gelang es der Tonkunst, in den Jubilationen des Cantus planus mit Macht den Gregorianischen Gesang zu durchbrechen und sich gleichsam die verlorene Selbständigkeit in der Kirche zu ertrotzen, so fanden die Mönche schnell für diese freien Melismen heilige Texte, um sie wieder ihren Zwecken dienstbar zu machen.

Wenn die weltliche Tonkunst aus dem beständigen Kampfe mit den Forderungen der Kirche siegreich hervorging und es seitdem so herrlich weit gebracht, so mahnt es uns an Goethe's Dichterwort, dass

»Keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.«

Der Speculum musicae zeigt es, dass die weltliche Musik schon im Mittelalter eine richtige ästhetische Beurtheilung erfahren konnte, die aber nicht durchzugreifen vermochte, weil die mächtige Kirche mit den Forderungen, welche sie an die Tonkunst stellte, eine eigentliche ästhetische Behandlung derselben zu Gunsten einer hauptsächlich ethischen ausgeschlossen

hat.[1]) Wir glauben dies um so bestimmter aussprechen zu müssen, je mehr unsere Musikgeschichten, soweit das Mittelalter in Betracht kommt, die Entwicklung der Tonkunst grösstentheils an der Kirchenmusik zu zeigen lieben und dabei nur mit grösserer oder geringerer Ausführlichkeit den Einfluss der Volksmusik auf die Kirchengesänge besprechen. Wir hielten, selbst bei dem geringen Material, das die Forschung bis nun zur Stelle geschafft, eher den umgekehrten Weg für geboten. Man verfolge den organischen Entwicklungsgang der weltlichen Musik und zeige, wie diese von der Kirche für ihren Gebrauch umgebildet wurde, und wie sie gegen die Theorien ascetischer Mönche ankämpfen musste. Die Geschichte der weltlichen Tonkunst ist noch nicht geschrieben.

Die ästhetischen Sätze des Johann de Muris haben uns somit ein weites Gesichtsfeld eröffnet und uns gestattet, in dem Schicksal des Discants und Cantus planus und in der Art und Weise, wie musikalische Schönheitslehren von einem der bedeutendsten Musikgelehrten aller Zeiten unmittelbar aus der reinen Kunstanschauung geschöpft wurden, eine interessante Bestätigung der formalästhetischen Principien zu sehen. Wir mussten es uns jedoch — so verlockend es auch war — versagen, die ganze Entwicklungsgeschichte der beiden besprochenen Kunstgattungen genauer und consequent weiter zu verfolgen. Galt es doch lediglich, das wissenschaftliche und künstlerische Charakterbild des Johann de Muris, soweit es sich aus seinen eigenen authentischen Schriften gewinnen liess, möglichst getreu zu zeichnen und seine Stellung in der Musikgeschichte genauer zu fixiren, als es bis jetzt der Fall war. Möge uns dies in der vorliegenden Studie gelungen sein, und machen wir gern die Worte, mit welchen Johann de Muris seinen Speculum musicae beschliesst, auch zu den unsrigen: »Ubi defeci, supplico corrigatur vel pro non dicto habeatur, veniam precor, indulgeri mihi flagito«.

---

1) Es heisst doch ausdrücklich: »Quia boni Monachi officium est plangere, sic cantandum voce, ut planctus, non cantus delectatio sit in corde... Constit. Carthus. Ed. Marten. comm. in regul. S. Bened. c. 19 (bei Schafhäutel a. a. O.).

